CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

596

febrero 2000

DOSSIER:
Inteligencia artificial y realidad virtual

Peter Redgrove
Poemas

Dominique Viart
Filiaciones literarias

Juan Gustavo Cobo Borda
En el centenario de Germán Arciniegas

Entrevistas con Douglas Hofstadter y Francesc Torres

Notas sobre Isaiah Berlin, Marguerite Duras, Sebastián Castellio, el presidencialismo mexicano y Enrique Gómez Carrillo

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-98-001-6

596 ÍNDICE

DOSSIER
Inteligencia artificial y realidad virtual

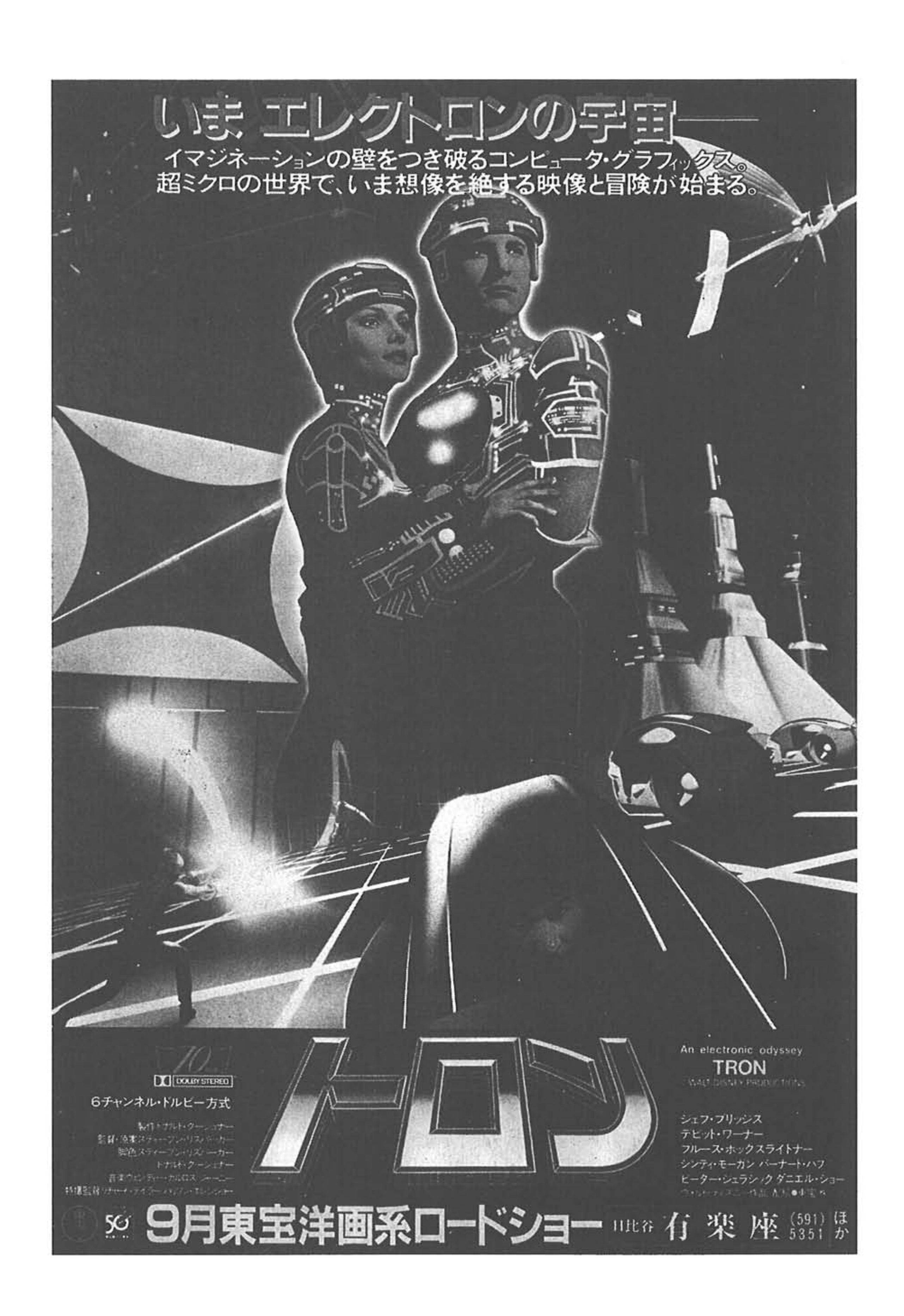
PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
Inteligencia artificial y realidad virtual

Las manifestaciones contenidas en el presente dossier han sido recogidas y procesadas por Guzmán Urrero Peña



Walt Disney: *Tron*

Atlas filosófico de Inteligencia Artificial

Juan Miguel Aguado Terrón[1]

La aparición de la Inteligencia Artificial (IA) como proyecto experimental se encuentra perfectamente engarzada en la extensa tradición filosófica acerca de la cuestión central del conocimiento. Debido a ello, es posible abordar la historia y la sustancia de la IA conforme a las dos coordenadas que dibujan el espacio del pensamiento occidental: la abscisa delimitada por el par sujeto/objeto (el conocedor y lo conocido) y la ordenada delimitada por el par conocimiento/acción. La orografía característica en este territorio ha sido la fractura, la discontinuidad. A partir de la tradición eleática la idea de conocimiento empieza a tomar la forma de una representación. La metáfora lockeana de la mente como una habitación oscura en la que unas rendijas dejan pasar la luz del mundo exterior y con ellas las imágenes de las ideas y las cosas, marca una línea de pensamiento que va desde la caverna de Platón a las postrimerías de la IA, pasando por la Ilustración. Desde Kant, la cuestión central de la filosofía es saber cómo las representaciones de la mente se corresponden con las cosas del mundo. El lado mítico de esta trayectoria del pensamiento es la figura del autómata. Ésta nace como resultado de la primera fractura: una vez admitido el conocimiento como representación, y el sujeto como un representador universal, el paso al sueño de un sujeto artificial es meramente lógico. En este sentido, la codificación trascendental del sujeto llevada a cabo por Kant es crucial: Kant identificó y catalogó los componentes del sujeto cognoscente de modo tal que hacía posible soñar con reproducirlo. Mucho antes, en pleno siglo XIV, Ramón Llull había sentado sobre la lógica aristotélica las bases del sueño de un razonamiento perfecto y automático, el *Ars Magna*. La concreción lógica de tal sueño sería la empresa asumida por el positivismo lógico. La concreción experimental correspondería, más tarde, a las ciencias cognitivas y, en especial, a la IA. Esta trayectoria del autómata cognoscente puede ser denominada como el

[1] *Profesor de Fundamentos de la Información, Teoría de la Comunicación y Semiótica en la Universidad Católica San Antonio (Murcia). Fue profesor de Semiótica y Metodología de la Investigación en la Universidad de Wroclaw (Polonia) e investigador científico en el Instituto de Filosofía y Sociología de la Academia de Ciençias de Polonia (Varsovia).*

sueño de un sujeto sin sujeto, es decir, de un sujeto sin contexto, sin historia individual y social.

Paralelamente, la idea del conocimiento como representación introduce en la tradición occidental la metáfora de la visión como esquema dominante: *conocer es ver.* La premisa de un mundo objetivo intrínsecamente cognoscible e independiente de la actividad del sujeto (una colección de cosas percibidas, procesadas y catalogadas en la habitación oscura de la mente) suponía además una ulterior fractura: la establecida entre conocimiento y acción. En tanto que visión, el conocimiento era esencialmente pasivo, al menos en lo relativo a la percepción de las cosas en sí. El razonamiento (la actividad interna de la mente) quedaba entonces definido como un tipo especial de actividad distintivo del espíritu, un procedimiento automático de combinación de proposiciones, de acuerdo con la tradición llulliana. Esta disociación entre el conocimiento como acción interna del sujeto y la acción del sujeto en el mundo se encuentra en la raíz del pensamiento instrumental y sustenta, asimismo, una división genérica en la tradición de los autómatas. Es, pues, posible distinguir entre autómatas de la acción (el Golem, los criados de Hefestos, etc.) y autómatas del conocimiento (oráculos, autómatas jugadores de ajedrez, etc.). Unos y otros conforman corrientes separadas: los primeros desembocan en la moderna robótica (*robot* es la raíz común eslava para designar *trabajo*), los segundos en la IA.

El hecho de que el conocedor y lo conocido, tanto como conocer y hacer, hayan permanecido separados ha desembocado finalmente en la gran paradoja de las ciencias cognitivas: sujetos con historia se piensan en términos de sujetos sin historia a partir de la posibilidad de hacer sujetos sin historia. La crónica de las ciencias cognitivas y en especial de la Inteligencia Artificial es la crónica de la negación de sus orígenes: el reencuentro entre sujeto y objeto, entre hacer y conocer. El punto de partida de esta trayectoria es, como decía, el del pensamiento representacional.

El encuentro decimonónico entre la lógica y las matemáticas posibilitó la identidad operacional entre tres términos hasta entonces separados: representación, cálculo y computación. El álgebra de Boole y, especialmente, la Teoría Matemática de la Información de Shannon y Weaver, posibilitarían la hipótesis fundacional de la Inteligencia Artificial: pensar es computar, es decir, manipular representaciones simbólicas. Si existía un procedimiento universal del pensamiento (la computación), tenía que existir un operador universal de ese procedimiento (el sujeto artificial, el computador). Con la decisiva contribución del matemático George Boole se había consagrado a fines del XIX la identidad entre lógica y pensamiento (pensar equivale a articular proposiciones de modo formalmente adecuado). Con el aporte

shannoniano se consagraría la representación: la lógica booleana del todo o nada (unos y ceros) podía ser operada en circuitos eléctricos (conexión/desconexión) de modo que resultaba posible poner a prueba el carácter automático del pensamiento algorítmico o proposicional.

Un inconveniente quedaría pronto en evidencia: frente al mundo de la vida cotidiana, plagado de ambigüedades, mestizajes, dobles implicaciones y fronteras difusas, el mundo circunscrito por la IA se constituía sobre la rigidez formal de la bivalencia y las reglas estrictas de combinación. Si algo se puede definir (en el sentido matemático de una definición libre de ambigüedad), se puede representar, esto es, se puede computar. Tal era el manifiesto de la IA en sus primeros días. Desde el punto de vista experimental este camino no sólo conducía a, sino que partía de un callejón sin salida: la dificultad patente para afrontar la tarea de las definiciones (categorías, clases, distinciones temporales, formas, estructuras, etc.) ponía de manifiesto la distancia existente entre percepción y cognición.

Paralelamente a la corriente principal de la IA, la corriente denominada Reconocimiento de Patrones (RP) había centrado sus esfuerzos en el problema de la definición: ¿en qué consiste la esencia de un perro o de una casa? La cuestión kantiana de las categorías adquiría ahora rango experimental: si el mundo no era un tablero de ajedrez, ¿cómo establecer un procedimiento válido de definición y combinación de sus piezas? La vertiente instrumental apuntó a máquinas capaces de reconocer estructuras, tales como imágenes, colores, textos mecanografiados, etc. La vertiente reflexiva de la RP introducía en la IA el virus de un doble problema: percepción y aprendizaje. El resultado más conocido de este giro problemático en la IA son los *sistemas expertos*: sistemas que, a partir de un reducido número de datos y de un sistema de reglas de combinación, son capaces de integrar los resultados de su propia operación, esto es, en términos cotidianos, de *aprender*. En el período de gestación de la IA como opción experimental, durante la década de los 40, había surgido ya una llamada de atención sobre lo dificultoso de las relaciones entre el sistema y el medio (algo que, en términos cognitivos, afectaba de lleno a la doble fractura sujeto/objeto y conocimiento/acción).

El filósofo y matemático Warren McCulloch ideó las primeras *redes neuronales artificiales*, esto es sistemas de interconexión generalizada donde las operaciones lógicas eran *encarnadas* por conexiones de determinada clase. La hipótesis de trabajo implícita en la obra de McCulloch era doble: por un lado la presuposición de una cierta homología física y funcional entre los circuitos informacionales de Shannon (que más adelante harían posible el ordenador actual) y el funcionamiento de las neuronas conforme

a una lógica binaria; y, por otro, el de la emergencia de un orden lógico sobre el substrato de interconexiones generalizadas. La IA centraría su atención sobre la primera hipótesis, dejando de lado la segunda que, en cambio, constituye un foco de interés en la actualidad.

De modo simultáneo, basándose en los estudios realizados al filo de la Segunda Guerra Mundial sobre la autocorrección de los sistemas de disparo y guía de proyectiles así como en el modelo directriz de la homeostasis, Norbert Wiener, Arturo Rosenblueth y Julian Bigelow concibieron la cibernética como «la ciencia de la comunicación y el control en el animal y en la máquina». Aquella cibernética, ciertamente lejana de esa otra «cibernética» consagrada por los medios de comunicación masiva, retomaba el término platónico del *kybernetes*, el piloto o el timonel, para delimitar su objeto en torno a la *encarnación* del concepto de propósito (*purpose systems* o *problem solving machine* serían algunos de los nombres escogidos para bautizar a sus criaturas de laboratorio).

El matemático de origen húngaro John von Neumann, basándose en las aportaciones de McCulloch, Pitts, Wiener y los demás, sentó las bases para la concepción de los primeros *sistemas autónomos*: sistemas capaces de adaptarse y perdurar en permanente interacción perceptivo-activa con su entorno. En la concepción de estos sistemas resultaría fundamental la idea de emergencia, es decir, la *aparición* espontánea de un orden global a partir de coordinaciones locales generalizadas. Sin embargo, el auge que a finales de los años 60 adquirió el enfoque computacionalista clásico paralizó las investigaciones en este sentido, en parte debido al éxito de un diseño del propio Von Neumann que a la postre daría a luz al ordenador tal y como hoy lo conocemos. La idea del conocimiento quedaba, pues, momentáneamente circunscrita a los movimientos posibles en un tablero de ajedrez. Con todo, la contribución de aquella primera cibernética tendría un afluente imprevisto que acabaría por afectar al modo mismo de hacer ciencia. Con la teoría de sistemas esbozada por Ludwig von Bertalanffy a la luz de la cibernética wieneriana se abría un período de profundos cambios en el sentido que la ciencia otorgaba a la palabra «modelo». Si hasta entonces el modelo era un *simulacro de la realidad* en un sentido que ahora denominaríamos virtual, a partir de la IA la realidad se convertía en un simulacro del modelo. El modelo no era ya sólo lo que imitaba, sino lo que debía ser imitado: las computadoras pasaban de ser simulacros del cerebro y la cognición a ser modelos en el preciso sentido en que aquél (el cerebro) era entendido como un computador. Desde una perspectiva general, la idea de *modelización*, esto es la producción de modelos, recibía así carta de privilegio científico-tecnológico: la virtualidad entraba de lleno en la ciencia del

siglo XX como forma de entender y actuar en el mundo. En esa misma línea, la cibernética propiciaría un diálogo inusitado entre los dos grandes esquemas explicativos (modelos) del mundo natural desde los presocráticos: la metáfora del organismo y la metáfora de la máquina.

El valor instrumental de la *modelización* pasó sin embargo factura y, con los años, fue quedando patente que los resultados obtenidos en las investigaciones estaban muy lejos de las eufóricas previsiones aireadas por la primera IA. El clima general de decepción obligó a afrontar aquellos problemas de base que hasta entonces se habían menospreciado. Acaso Douglas R. Hofstadter represente en este sentido el paradigma del movimiento migratorio de una concepción cognitivista del conocimiento como computación de representaciones a una concepción simbólica menos rígida, centrada en los problemas de la reflexividad, la analogía y la recursividad. El giro hofstadteriano se dirige a solventar los problemas que la computación simbólica afronta a la hora de concebir *definiciones* de los términos con los que opera, es decir, por utilizar una fórmula al estilo de Lewis Carroll, tan próximo a Hofstadter: la IA computacionalista se enfrenta permanentemente al desafío de *definir sus definiciones*. Fue también como resultado de la insatisfacción propiciada por los callejones sin salida de la IA clásica que, en la década de los 80, comenzó a prestarse atención a la línea de investigación centrada en los sistemas autoorganizados. A ello contribuyó, sin duda, la aparición de estudios sobre autoorganización en termodinámica, química y biología (el Nobel Ilya Prigogine sentó cátedra en este sentido), así como el desarrollo de nuevas herramientas matemáticas que permitían concebir nuevas formas de orden más próximas a las del mundo natural (teoría del caos, geometría fractal, lógicas multivaluadas [difusas], etc).

La acumulación de hallazgos teóricos y de hipótesis hizo posible una revolución copernicana en la IA: ¿no era entonces posible concebir el conocimiento como una forma de autoorganización? El modelo explicativo de la máquina cedía paso al del organismo. La irrupción de la autoorganización, la emergencia, la circularidad reflexiva y la interconexión generalizada en las ciencias cognitivas engendró un nuevo paradigma: el conexionismo, cuyo vástago experimental serían las redes neuronales.

La hipótesis de trabajo del conexionismo consiste en concebir el conocimiento como la emergencia de estados globales en un sistema de componentes simples (las neuronas) gobernados por reglas locales. Un *conocimiento adecuado* consistiría así en una emergencia de un estado global (en la red neuronal que constituye el sistema nervioso) coordinado con el resto del organismo en una situación dada. El hecho de repetirse la situación reforzaría la ligadura de conexiones locales implicada en la generación de

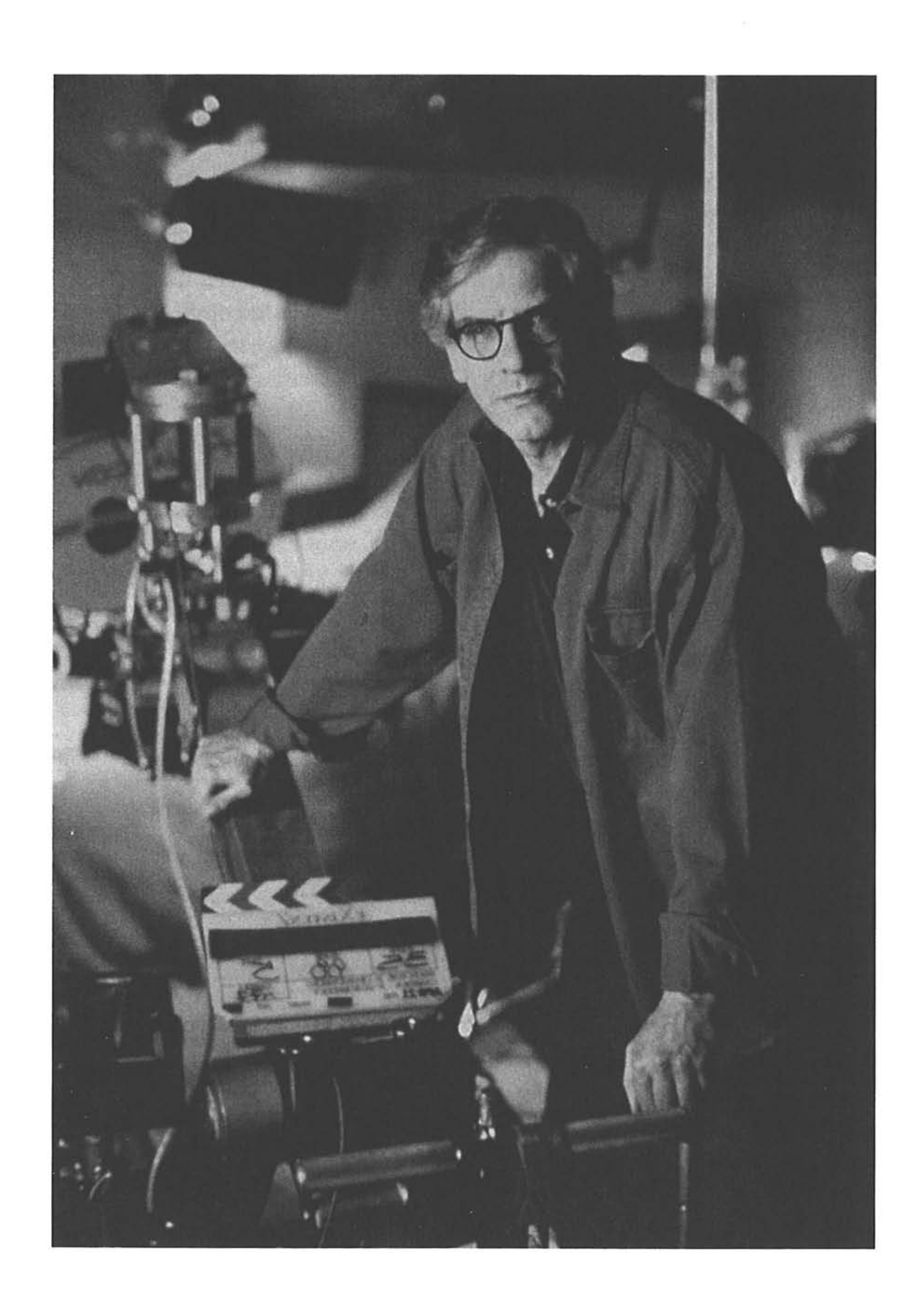
ese estado global. Esta hipótesis es coherente con gran número de investigaciones en neurofisiología. El conexionismo, además, parece especialmente propicio para un cierto darwinismo cognitivo, por cuanto la emergencia y repetición de los estados globales de la red son descritas conforme a una mecánica selectiva: si no vale, no se repite; si no se repite, no se asienta.

La limitación esencial de las redes neuronales sigue siendo, no obstante, su necesidad de recurrir a las computadoras para su expresión funcional. Con ello quedan en entredicho las propiedades no representacionales de la red, por cuanto deben ser simbolizadas para poder ser computadas. No obstante, el carácter central de la autoorganización y la investigación de los procesos complejos de producción de orden interno en los sistemas ha generado una corriente de investigación anexa a la IA, la Vida Artificial (AL). Se trata de la modelización de mecanismos selectivos y organizacionales que permita aventurar, como en el caso de la IA respecto de la inteligencia, una definición funcional de la vida.

Precisamente del territorio de la biología manan las fuentes conceptuales del tercer y más reciente paradigma en las ciencias cognitivas. Se trata del *paradigma enactivo*, desarrollado fundamentalmente a partir de las propuestas teóricas y las investigaciones del biólogo chileno Francisco J. Varela. La idea de *enacción* se asienta sobre la teoría de los sistemas autopoiéticos (en su sentido etimológico, autocreadores, autoproductores) elaborada por el propio Varela junto con el también biólogo Humberto Maturana. La autopoiesis constituía una definición de lo viviente que colocaba el acento en la codeterminación entre organismo y medio, al tiempo que hacía de ésta, paradójicamente, el fundamento de su autonomía organizacional (una suerte de *independencia en la codependencia*). La teoría de la autopoiesis apuntaba al reencuentro de sujeto y objeto y, de hecho, unificaba el alcance de los conceptos de conocimiento y acción: todo conocer suponía una acción del organismo en el mundo y, a la inversa, toda acción del organismo en el mundo venía a redundar en acción cognitiva. El concepto de coordinación sensoriomotriz (la ligadura entre percepciones y conductas) venía a ser el nudo gordiano de esta suerte de sinonimia entre conocimiento y acción. Las implicaciones epistemológicas de la teoría de la autopoiesis no fueron ajenas a las ciencias cognitivas: afectaron a las hipótesis acerca del conocimiento en su raíz misma.

Desde esa pespectiva, conocer era *enacción*, esto es, la *puesta en escena* de un mundo a partir de la acción cognitiva del organismo en el medio. En términos clásicos podríamos describir la enacción como el proceso circular por el que sujeto y objeto se coproducen mutuamente. El organismo deli-

mita las fronteras del mundo en que vive a través de sus estructuras perceptivas (los colores, la vivencia del tiempo, la movilidad, etc.), y se establece una coherencia necesaria entre las operaciones del organismo y las del medio, de modo que se constituyen el uno al otro. Este acoplamiento entre el ser operacional del organismo y las eventualidades del medio es la esencia de la enacción; el conocimiento se asemeja a dos serpientes que se devoran mutuamente: el medio hace al organismo que hace al medio; la cognición hace a los actores (sujeto/mundo) que hacen la cognición. Puede decirse así, a la manera de Piaget, que, aunque es necesario concebir un mundo anterior al sujeto conocedor, no es posible concebir un mundo sin el sujeto conocedor.



David Cronenberg

Implicaciones biológicas de la Inteligencia Artificial

Francisco J. Varela[1]

Mientras que desde el modelo computacional es posible definir el conocimiento mediante la metáfora del mapa, la metáfora más adecuada para definirlo desde la perspectiva enactiva es la danza estrechamente acoplada. No se trata ya de una copia representacional, sino más bien de una codeterminacion donde ambos participantes (organismo, medio) dan origen a un mundo. Por otra parte, lo virtual tiene su pleno derecho en la perspectiva enactiva. Es fundamental advertir que para la visión enactiva del conocer, el organismo es un agente activo, cuya contribución a la danza implica de manera crucial la *imaginación*. Esta actividad imaginaria, que no es sino la expresión de la autonomía del organismo, se manifiesta de varias maneras: como rememoración, como sueños y como imágenes mentales que pueden *atomizarse* hasta la fantasía. En este sentido, *todo* conocer tiene un componente *virtual*, es decir, que no se expresa en la encarnación sensoriomotriz. Por otro lado, la idea de un conocer puramente virtual, como muestra la ciencia-ficción, es un absurdo patente desde la perspectiva enactiva.

La relación entre tal perspectiva de las ciencias cognitivas y la idea de *modelización* no es diferente de la relación con la modelización de toda teoría científica, esto es, necesaria y distante, compleja y dispersa. Por ejemplo: en la enacción, las herramientas de la dinámica no lineal son esenciales, pero no es el único dominio donde lo son. Algo novedoso que intentamos desarrollar en mi laboratorio (LENA) en París es combinar la investigación de la cognición enactiva en todas sus formas –experimental y de modelización–, con su implicación directa en el estudio de la conciencia humana. Es decir: consideramos los datos obtenidos en primera persona tan válidos como los empíricos, y buscamos una relación productiva entre estos dos dominios. Es una nueva forma de neurociencia experiencial que está por hacerse.

[1] *Biólogo chileno de nacionalidad francesa. Director de investigación del CNRS y responsable del equipo Dynamique des Ensembles Neuronaux en el laboratorio LENA-Neurosciences Cognitives et Imagerie Cérébrale (Hospital Universitario Salpêtrière, París).*

En lo que concierne a las más recientes investigaciones en torno a la Inteligencia Artificial (IA), tal vez lo más interesante, a mi modo de ver, es el hecho de que, después de un largo periodo de dominio puramente computacionalista, la IA ha descubierto en los últimos diez años la importancia de la enacción y de la cognición encarnada. Cada vez más, las investigaciones recientes gravitan en torno a esa idea. En este sentido, la IA se aproxima más a una visión biológica del conocer que a una mecánica computacional.

La edad de oro del silicio

Carlos Alberto Scolari[1]

Así como la escritura no sepultó a la oralidad, la *hipermedialidad* no decreta la muerte de la escritura –como apresuradamente algunos tienden a sostener– ni de las formas orales de expresión: en una red hipertextual los documentos escritos no sólo no desaparecen sino que adquieren un nuevo *status* al integrarse en una estructura mayor que los contiene y entrelaza a otros textos, imágenes y sonidos. En Internet podemos intercambiar mensajes escritos, orales o audiovisuales, ver televisión o escuchar la radio, obtener obras clásicas de la literatura e imprimirlas o directamente comprar la versión publicada.

La rápida expansión de la red digital y de la *Computer Mediated Communication* –que encuentra en el correo electrónico su máxima expresión– están llevando a una recuperación de las formas narrativas epistolares (*e-mail*, *chats*, forums, etc.) abandonadas en el último siglo en favor del teléfono. Además, las videoconferencias o los foros de discusión reinstalan en un ambiente digital espacios de debate oral como si se tratara de una antigua discusión tribal alrededor del fuego. La tecnología hipermediática –a diferencia de la escritura respecto a la expresión oral– no relega a un segundo plano las formas escritas y orales: las integra en el nuevo *metamedium*. Aplicar a la tecnología el modelo de la hipertextualidad puede ser una buena puerta de salida a la discusión entre rupturistas y continuistas. Si pensamos en términos de *red sociotécnica* –el concepto es de Pierre Lévy– o de *ecosistema* –como proponen los teóricos de la complejidad–, entonces toda la evolución tecnológica –no sólo de las tecnologías de la comunicación– se presenta como un inmenso hipertexto en el cual, cambiando un elemento, se transforma el tejido general.

[1] *Investigador y ensayista argentino. Editor de la revista electrónica* HyperPage *(kweb.it/hyperpage/). Profesor de Teorías de la Comunicación e investigador científico en la Universidad Nacional de Rosario (1987-1990). Desde 1990 trabaja en el sector multimediático, acerca del cual ha dictado seminarios de formación en diversas universidades e institutos argentinos e italianos.*

En mi trabajo de investigación me ocupo sobre todo de los desarrollos en el campo de la semiótica, la teoría del hipertexto y los estudios sobre la interacción entre el hombre y el ordenador; o sea la llamada *Human-Computer Interaction.* Mi acercamiento a la ciencia cognitiva se dio a través de la semiótica interpretativa; entre los años 70 y 80 la semiótica (pienso en Umberto Eco) mantuvo un interesante intercambio con los trabajos de algunos investigadores de la cognición como Marvin Minsky y Roger Schank. En este cruce encontré los fundamentos para encarar el argumento que actualmente estoy desarrollando: una teoría semiocognitiva de la interacción con las máquinas digitales.

No podemos aislar las tecnologías (ni las teorías con una fuerte impronta tecnológica) de los imaginarios tecnológicos. Por el lado del imaginario tecnológico popular, una de las primeras veces que escuché en televisión la palabra «cibernética» fue durante las presentaciones de la serie de ciencia ficción *El hombre nuclear* (*The six million dollar man*, 1974). Se hablaba en esa serie de un *organismo cibernético*; hoy bastaría decir *cyborg*. A partir de los 80 el concepto fue adquiriendo ese tono que lo acercaría definitivamente al mundo de los ordenadores. El escritor William Gibson tuvo la genial idea de inventar un *espacio cibernético* (*cyberspace*) que contribuyó a apuntalar la imagen de la red digital en el imaginario de los científicos y la sociedad. Hoy el concepto «cibernética» ha sido reducido a prefijo («ciber») y, junto a palabras como «digital» o sufijos como «net», se ha convertido en una especie de comodín semántico que sirve para crear un contexto o atmósfera tecnológica en los discursos donde se emplea. La palabra «cibernética» dice cada vez menos porque, en realidad, pretende decir mucho.

Visto con perspectiva científica el concepto de *cibercultura* tampoco define nada porque define todo: desde una cultura de alcances globales fundada en una red mundial de ordenadores hasta lo que se llama el *pervasive computing*, esto es, la incorporación de microchips en todos los objetos de uso cotidiano. Sin embargo, esta *cibercultura* puede servir no tanto para definir un lugar o proceso específico sino más bien para nombrar una serie de discusiones transversales donde se cruzan las tecnologías con las ciencias cognitivas, la sociología de la innovación con la epistemología postnewtoniana y las teorías de la complejidad. Dos obras publicadas en los últimos años se sitúan en esta perspectiva transdisciplinaria: *Ciberculturas* del argentino Alejandro Piscitelli, y *Cyberculture* del francés Pierre Lévy.

En esta línea, la cuestión digital entra en la narrativa audiovisual más como *gadget* que como discusión crítica. Son pocas las obras en las cuales

lo tecnológico sea puesto en juicio; pienso en algunos libros del género *cyberpunk*[2], películas como *Nirvana* (1997), de Gabriele Salvatores (donde un personaje de videojuego le pide a su creador que lo destruya) o algunos episodios de *Expediente X* (*X-Files*, 1993). La mayor parte de la narrativa contemporánea (sobre todo pienso en el cine y la televisión) quedó atrapada en el modelo «007» –o sea la tecnología entendida como *gadget* o efecto especial– sin entender que ese *instrumento digital* que tenemos entre las manos no sólo está transformando el mundo en el cual vivimos sino también nos está reprogramando como sujetos.

Respecto al cómic, si repasamos las principales obras publicadas en los últimos veinte años comprobaremos que la tecnología digital casi siempre queda como telón de fondo mientras que otros temas de actualidad –como la fragmentación cultural, la marginación social, la política neoconservadora o la cuestión ecológica– fueron afrontados de manera muy inteligente. Pero el tebeo aportó otras cosas importantes: no debemos olvidar que la imagen de una ciudad futura hipertecnologizada y decadente no nació en las pantallas sino en las páginas de las historietas; en este sentido, *Blade Runner* y *Terminator* descienden directamente de los cómics *The Long Tomorrow* (1975), de Moebius y Dan O'Bannon, y *Ranxerox* (1978), de Stefano Tamburini y Gaetano Liberatore.

Estamos atravesando un período de gran confusión tecnológica. Todos los medios parecen cruzarse y recombinarse entre sí, y la pantalla interactiva se transforma a voluntad en televisor, máquina de escribir, calculadora, teléfono, equipo de música, agenda o consola para jugar. Tal recombinación de medios viene acompañada por otras fusiones, por ejemplo en el campo cultural (cultura postmoderna) o epistemológico (paradigma postnewtoniano, complejidad, etc.). La digitalización está produciendo un profundo reacomodo en diferentes sectores de la cultura y la vida cotidiana. Me interesan en particular las transformaciones que se están viviendo en las profesiones vinculadas a la comunicación. A partir de 1984, cuando fue presentada la primera *Apple Macintosh*, numerosos grupos profesionales (periodistas, escritores, profesores, investigadores, gráficos, compaginadores, dibujantes) vieron cambiar sus rutinas productivas. La aparición de sistemas operativos *WYSIWYG* (*What You See Is What You Get*) basados en

[2] *El término usado por Scolari se debe a Bruce Bethke, quien lo acuñó en su relato* Cyberpunk *(1983). En lo sucesivo, se utilizó para denominar un subgénero de la literatura de ciencia-ficción caracterizado por su exploración de asuntos como la realidad virtual y la biotecnología. Los escritores William Gibson, Bruce Sterling, Rudy Rucker y Lewis Shiner son sus representantes más destacados. Entre las influencias temáticas del* cyberpunk *figuran largometrajes como* Blade Runner *(1982), de Ridley Scott, y* Videodrome *(1982), de David Cronenberg.*

una interacción gráfica simple, amigable, aceleró la difusión de nuevas modalidades de proyecto, construcción y transformación de textos e imágenes fijas. A principios de los 90 se dio una segunda expansión de las máquinas digitales en la producción cultural: los ordenadores extendieron su campo al sector de la gráfica avanzada (3D, *rendering*) y el *audio* (edición digital, CD-Audio). Finalmente la revolución digital llegó a los lugares donde se operaba con imágenes en movimiento (edición no lineal, efectos especiales, etc.). También la difusión de los soportes digitales (CD-ROM, CD-I) y la Red (Internet) abrieron las puertas a un nuevo ámbito productivo: el multimediático, donde confluyen todos los sectores hasta aquí mencionados. De más está decir que las etapas señaladas deben ser consideradas «tipos ideales», ya que apenas alcanzan a representar una compleja trama donde se entrecruzan tecnología, mercado y cultura.

De todos modos, el actual proceso está causando una evidente saturación del mercado. ¿Será esta misma saturación la que llevará a una nueva especialización de los saberes? A principios del siglo XX, el automóvil dejó sin trabajo al herrero y al cochero, pero creó nuevas fuentes de ocupación, desde el mecánico hasta el gomero o el vendedor de nafta. No obstante, debieron pasar varios años hasta que estas nuevas profesiones se definieran claramente. La *hipermedialidad*, además de mezclar los viejos campos laborales, ya está generando nuevas profesiones, desde los expertos en diseño de la interactividad hasta los profesionales de la búsqueda de información y los peritos en comercio digital. En definitiva, nos hallamos en un momento de gran tensión histórica, equiparable, con sus luces y sombras, al Renacimiento o la Revolución Industrial.

Computación y símbolos

Un diálogo a contratiempo con Douglas R. Hofstadter

Guzmán Urrero Peña

Por su carácter excepcional, las conclusiones y sugerencias de Douglas R. Hofstadter son la culminación de un determinado enfoque de la Inteligencia Artificial (IA). De ahí se pasa directamente a un laberinto concéntrico que parece coincidir con los repliegues de la erudición de Hofstadter, quien ejerce como profesor de Ciencias Cognitivas e Informática, Historia y Filosofía de la Ciencia, Filosofía, Literatura Comparada y Psicología en la Universidad de Indiana. Sin duda, para trazar el eje de toda esa correspondencia de saberes, deben ser tomadas en cuenta las inquietudes que suscita Gödel, Escher, Bach un eterno y grácil bucle *(Basic Books, 1979; Tusquets, 1987), monografía por la cual fue premiado en 1980 con el Pulitzer y el American Book Award. Al repasar los capítulos finales de esa obra vemos cómo el autor sugiere, en forma resumida, sus opiniones en torno a los futuros derroteros de la IA, más allá de las implicaciones del teorema de Gödel:* «En una oportunidad, Wittgenstein hizo una observación graciosa: 'Si un león hablara, no lo entenderíamos'. Esto me hizo pensar en el cuadro de Rousseau con el manso león y la gitana dormida, en el páramo iluminado por la luna. Sin embargo, ¿cómo lo sabe Wittgenstein? Mi sospecha es que todo programa IA, si bien nos será inteligible, tiene que parecernos bastante ajeno. Por eso mismo, nos costará mucho trabajo establecer si estamos ocupándonos de un programa IA, o tan sólo de un programa misterioso». *Considerado el carácter perturbador de esta y otras cuestiones, en la primera semana de septiembre de 1999 sostuvimos la siguiente entrevista con Hofstadter. Una conversación que se inicia con advertencias, justificables por el habitual apresuramiento que suele darse en las comunicaciones a través de Internet.*

– Tan sólo podré responder a sus preguntas de la manera más breve posible. De hecho, limitaré mis respuestas a unas pocas líneas por cuestión, lo cual resulta insignificante, pero es todo cuanto la escasez de tiempo me permite aportar. No obstante, quizá ese límite que impongo resulte algo sugestivo desde el punto de vista intelectual, pues un ajuste así con frecuencia nos fuerza a encauzar los pensamientos por sendas inesperadas, y también a expresarlos de forma inusual.

– Eso evitará, por otro lado, que dispersemos el diálogo. Usted ha escrito que lo esencial en la IA es la representación del conocimiento. Sin embargo, en lo que se refiere a los algoritmos de software *que emulan procesos de pensamiento caben distintos dominios de especialización. ¿Podría detallarnos en qué área concentra sus esfuerzos en la actualidad?*

– Junto a mi grupo investigador estudio la cognición humana. A la hora de abordar esta materia, nos concentramos en la analogía, que a nuestro modo de ver es un tema esencial en este ámbito. Y si bien hemos desarrollado modelos de ordenador que operan en procesos de analogía, nuestra línea de trabajo se imbrica en las ciencias cognitivas y no en la informática.

– Sin embargo, esa emulación del pensamiento analógico se concreta en programas informáticos ideados por usted y su equipo. Entre los frutos de ese trabajo figuran Copycat *y* Tabletop, *dos programas usados en la citada investigación sobre la analogía. Actualmente en desarrollo, el programa* Metacat *complementará las posibilidades de* Copycat. *¿Continúa usted trabajando en el diseño de todo ese* software*?*

– Me relaciono con el mundo de los ordenadores desde 1960, más o menos, y he programado a lo largo de muchos años, pero ya he abandonado esa actividad, pues mis estudiantes elaboran los códigos informáticos para las ideas que juntos desarrollamos. Por regla general, ahora me limito a emplear las computadoras para escribir.

– Su actitud en este sentido empieza a ser habitual en la investigación y otros campos. Quienes proyectan y quienes programan siguen trayectos complementarios pero diferenciados. A decir verdad, con ello sale ganando la estructura de trabajo, por encima de síntesis prodigiosas. En este sentido, su labor de investigación es difundida fuera de fronteras a través de una página web...

– Sí, tengo una página personal en la Red, pero no fui yo quien se encargó de escribirla (todos los profesores de mi universidad han de tener una, y alguien, sin pedirme opinión, la diseñó para mí). Por lo demás, no utilizo la *web*, y lo cierto es que tampoco estoy demasiado interesado por ella.

– Ante la sobreabundancia de información en Internet, Umberto Eco reclama un dispositivo de orientación, un filtro que permita navegar con

un criterio razonable. De hecho, ya existe un filtrado, nada arbitrario, que es la barrera del idioma. Ahora, el riesgo, más o menos discutible, es que una determinada lengua monopolice la malla digital. ¿Cuál es su opinión al respecto?

– Soy profesor de literatura comparada y me hallo profundamente involucrado en la tarea de traducir poemas sujetos a metro y rima. Con esos antecendentes, se comprenderá que amo la diversidad idiomática, y lamento por esa razón que sea el inglés una lengua tan dominante en los recursos que figuran en la Red, pero ante una circunstancia como esa, no nos queda sino constatar que así es la vida.

– Volviendo sobre el problema de la IA, quisiera poner el acento en el centro que usted dirige en la Universidad de Indiana, el CRCC (Center for Research on Concepts and Cognition), donde además actúa su grupo de investigación: FARG (Fluid Analogies Research Group). En la experiencia central de ese proyecto participan alumnos de disciplinas tan alejadas como la informática y la filosofía. ¿Qué proyecto motiva esa relación simultánea de saberes?

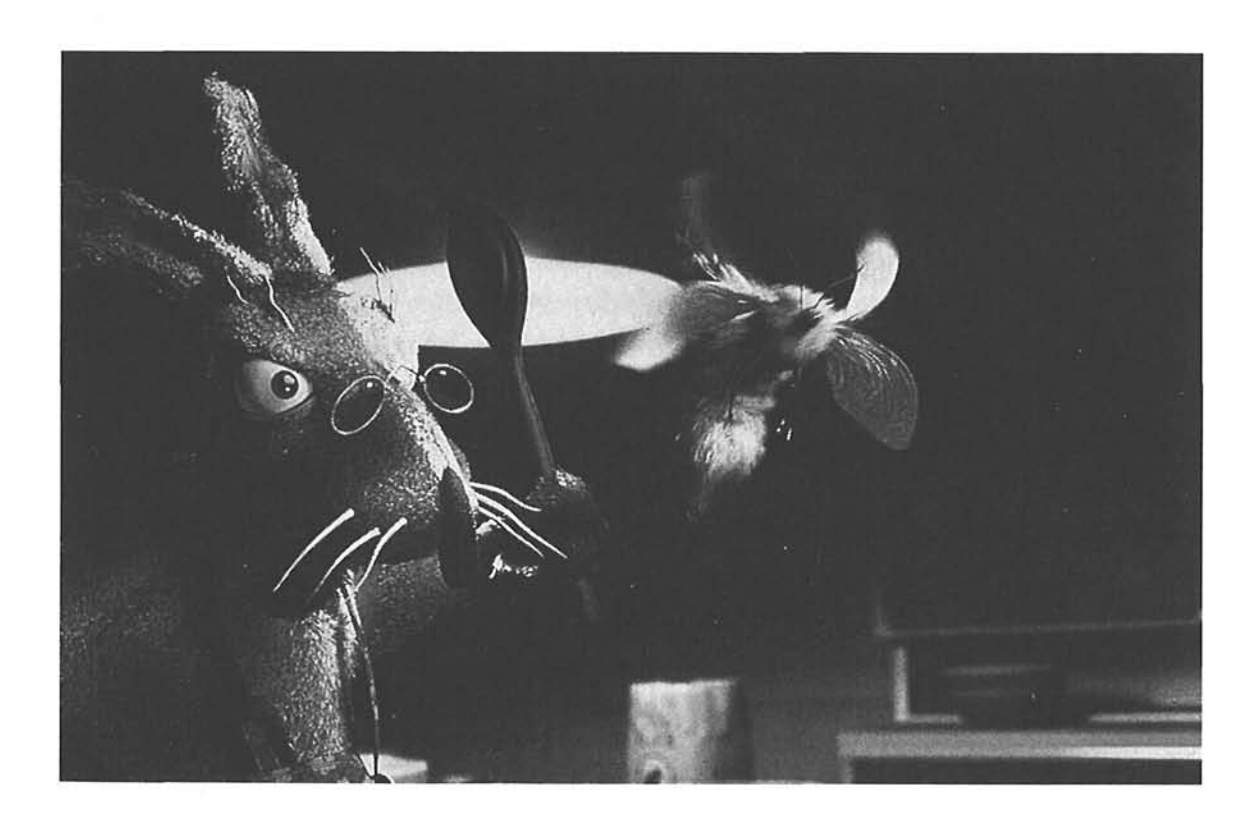
– Ciertamente, el CRCC se interesa por diversas áreas de investigación. Figura entre ellas el modo en que opera la cognición humana, sobre todo en lo que concierne a la analogía, ya mencionada. También se investiga en el Centro cómo actúan la creatividad y el descubrimiento, qué es la consciencia y cómo se relacionan palabras y conceptos.

– «Modelizar» la creación de analogías significa emular un pensamiento típicamente humano. Por otro lado, mediante el uso simultáneo de varios programas cabe la posibilidad de imitar otros procesos neuronales, y en este sentido, la creación de alfabetos es la faceta que destaca su monografía Fluid Concepts and Creative Analogies: Computer Models of the Fundamental Mechanisms of Thought *(Basic Books, Nueva York, 1995), escrita por usted y los miembros del FARG. ¿Cómo resumiría los contenidos que aborda esa obra conjunta?*

– El libro que usted menciona es una sinopsis de varios modelos computacionales que sirven para recrear diversos aspectos de la cognición creativa. Figura entre ellos aquel que opera en el diseño de tipos de letra en estilos «desenvueltos» y a la par coherentes. Por lo demás, he de señalar que me detengo en las ideas principales, pero no en los detalles del programa.



Bunny



Bunny

Ficciones para entender la realidad virtual (RV)

Javier Sánchez Ventero[1]

Jean Cocteau y Lewis Carroll ensayaron formas de realidad virtual (RV) cuando ambos emplazaron a sus personajes en esa franja de dobleces y pesadillas que delimita la textura de un espejo. Encaramada sobre la repisa de una chimenea, Alicia comprueba cómo cristal y azogue se disuelven como una bruma plateada; una disolución plena de sentido que suministra el elemento mágico a ese engarce entre dos mundos. Carroll, como lector, conocía en 1872 la tradición folklórica del espejo y sus principales motivos: el reflejo clarividente que consultan Klingsor o la madre de Blancanieves, el *Doppelgänger* que cobra vida y surge del vidrio, y el espejo como portal a un mundo ilusorio, invertido, correlato fantasmagórico de la realidad convencional. Al protagonizar la tercera opción del repertorio especular, Alicia levanta símbolos y alusiones de lo más jugosos, si bien todo el enigma se desvanece cuando ella despierta con el ronroneo de su gato. Siguiendo un diseño similar, el personaje principal de *La sangre de un poeta* (*Le sang d'un poète*, 1932), de Cocteau, queda literalmente sumergido en el reflejo, y ahí encuentran hueco el capricho y la experiencia pasada. Claro que hablar de los espejos en la obra del artista francés nos llevaría lejos de nuestro propósito, que es comprobar cómo encaja la RV con la narrativa. Y esta modalidad de viaje a través del espejo es el pasaje abierto que mejor podemos relacionar con lo que viene a sugerir esta moderna tecnología.

En definitiva, la RV es un método de interacción entre un humano y un ordenador o sistema de cómputo, caracterizado porque el intercambio de información trata de implicar todos los sentidos posibles del usuario. Con una definición tan amplia como la anterior, muchas situaciones cotidianas cabrían dentro de esta categoría si no fuera porque en la RV, el ambiente que envuelve al usuario existe tan sólo en los ciclos de procesamiento de una computadora que, además, debe proporcionar respuestas en *tiempo real*. Obviamente, el sistema tiene que ser muy rápido, pues su objetivo es imitar al mundo real, que lo es intrínsecamente.

[1] *Ingeniero del ICAI. Jefe de proyectos de sistemas de control. Miembro del Technical Council of Software Engineering (Computer Society) y del Institute of Electrical and Electronics Engineers (IEEE).*

Los entornos típicos de RV cuidan especialmente la vista y el oído; el tacto se ha sumado recientemente al aporte sensorial generado por el ordenador. Los elementos principales para lograr esta interacción envolvente son un casco o unas gafas mediante los cuales el ordenador proporciona las imágenes tridimensionales del mundo virtual. En caso de utilizar un casco, éste puede aislar los sonidos del exterior y reemplazarlos por los del plano virtual, además de incorporar un micrófono para darle instrucciones al ordenador. Tanto el casco como las gafas de RV informan a la computadora de la dirección en la que se está mirando. Por lo demás, en sistemas muy complejos, donde el entorno virtual se inscribe en una sala, el casco informa al ordenador de los movimientos del individuo. Curiosamente, el escritor estadounidense William Gibson ya imaginó la dimensión, estilo y tamaño actual de las gafas en su novela *Virtual light* (1993), editada cuando el casco aún pesaba algunos kilos.

En los comienzos de la RV, nadie pensó en un *software* que permitiera el reconocimiento de la voz. La diferencia estructural entre los idiomas, los localismos y por ende, la variedad de timbres, tonos y entonaciones han logrado que lleguemos a las postrimerías del siglo XX sin poseer sistemas utilizables de reconocimiento de voz. Parece que fue más sencillo diseñar a fines de los 80 un equipo capaz de comprender una serie de gestos dígito-manuales. Así, con el guante se pueden tocar objetos virtuales, pero también dar instrucciones de movimiento, como avanzar, volar y cualquier otro ejercicio imaginado por los diseñadores. Este es el uso que se observa en la película *Johnny Mnemonic* (1995), de Robert Longo, donde el protagonista selecciona su camino a través de una futura Internet con los movimientos de su mano enguantada. En el relato en que se inspira el filme, William Gibson no recurre al guante para este intercambio: la clave son unos *trodos* o conexiones biológicas que enlazan directamente con el sistema neurológico de los individuos. Tiempo después, el cineasta David Cronenberg explorará esa misma posibilidad en *eXistenZ* (1999).

Permítaseme citar en este punto una experiencia personal. En el verano de 1991, tuve la ocasión de usar el prototipo del simulador de los Juegos Olímpicos de Invierno que se iba a instalar en el Museo de la Ciencia de Barcelona. Mis pruebas con el casco resultaron espectaculares, pero el guante me decepcionó, pues no transmitía impresiones táctiles. Sugerí entonces la posibilidad de retroalimentar la acción de agarrar objetos con una circuitería de aire comprimido, gestionada por microválvulas, que transmitiría sensaciones controladas y localizadas de presión. Gratamente sorprendido, en 1996 pude leer que Virtual Technologies Inc. (empresa muy vinculada al equipo de Sistemas Avanzados de la firma SGI) había

mejorado su guante *CyberGlove*, produciendo una versión que transmite sensaciones táctiles. El *CyberTouch* actual ni siquiera utiliza la circuitería pneumática, sino nuevos materiales que se contraen ante impulsos eléctricos. Así, este tipo de instrumento es tan cómodo de usar como un simple guante de jardinería.

En el paroxismo del dispositivo háptico[2], el filme *El cortador de césped* (*The lawnmover man*, 1992), de Brett Leonard, fantaseaba con un traje provisto de sensores para todo el cuerpo, de modo que la inmersión en la realidad alternativa era aún más completa.

A pesar de toda esta complejidad, en un mundo en el que la ergonomía cognoscitiva cobra cada vez más importancia, es llamativo que la RV no sea una herramienta más usada y extendida; más presente en nuestras vidas. De hecho, el entorno tridimensional está ya suficientemente conseguido incluso en los PCs de sobremesa, y tanto SGI como Microsoft disponen de *software* básico (*OpenGL* y *DirectX*) que proporciona una infraestructura tridimensional para juegos, pero también para otro tipo de aplicaciones.

El IEEE (Institute of Electrical and Electronic Engineers) recomendó en noviembre de 1993 a todos sus miembros que se incrementara el uso de RV en la representación científica y de ingeniería. Desde entonces hasta hoy los juegos, la publicidad y el cine siguen dominando el panorama de la RV, con la posible excepción de la manipulación molecular, sector pionero con orígenes en la Universidad de Carolina del Norte y que ha usado la RV como herramienta cognoscitiva. Téngase en cuenta que la creación de nuevos fármacos se apoya todos los días en la posibilidad de observar y comprender los enlaces moleculares mediante el uso de interacciones hápticas, intrínsecamente vinculadas al concepto de RV. La manipulación molecular es una línea de investigación tan arraigada que, muy posiblemente, nuestra imagen mental de una molécula de ADN sea una copia bidimensional de las imágenes provenientes del laboratorio de gráfica computacional de la Universidad de Carolina del Norte.

Según detalla Howard Rheingold en su ensayo *Realidad virtual* (1991), las ideas y conceptos de la RV comienzan a aparecer en los años sesenta, y su base tecnológica tiene más de veinte años. Por otra parte, al consolidar la técnica esta línea de contenidos, no hubo muchos autores de ciencia-ficción que se resistieran a traficar con el nuevo espejo de Alicia sin escatimar suculentas previsiones. En sus escritos, William Gibson predice situaciones que se han ido confirmando. Así, la trilogía formada por las

[2] *Dispositivo que permite interactuar con elementos virtuales.*

novelas *Neuromante* (*Neuromancer*, 1984), *Count Zero* (1986) y *Mona Lisa acelerada* (*Mona Lisa overdrive*, 1988) dibuja un mundo interconectado por Internet, con empresas poseídas por inteligencias artificiales y un ciberespacio laberíntico, donde la RV es una fascinante alternativa. Por cierto que la iconografía del espejo apuntada más arriba se reitera en obras como *Neuromante*, cuyo protagonista, Case, se duplica en el espacio cibernético, y ese doble es quien debe enfrentarse a las inteligencias artificiales que controlan el «plano de datos». Otro novelista, Greg Egan, retoma ese detalle argumental de *Neuromante* y atraviesa en *Ciudad Permutación* (*Permutation City*, 1995) el otro lado del espejo, destruyendo u olvidando el reflejo original para lograr así la vida eterna para los dobles cibernéticos de sus protagonistas. En ambos casos, la diferencia con lo que hoy es posible se cifra en la gestión del pensamiento: según estas novelas, el soporte de los procesos de pensamiento deja de ser el cerebro para trasladarse a la red neuronal proporcionada por el ciberespacio (Gibson) o por un complejo sistema de procesamiento cuántico (Egan). En realidad, al acceder un individuo a la RV, el soporte de su consciencia sigue siendo él mismo. Salvo este detalle, lo descrito por ambos novelistas no es algo descabellado.

Por el momento, aún es posible distinguir la RV de la realidad cotidiana. Pero de la mano de la ley de Moore (en dieciocho meses la capacidad de procesamiento se duplica por la mitad del coste) y sus consecuencias sobre la capacidad del *hardware*, será concebible en muy breve plazo visitar entornos hiperrealistas, con sonidos, texturas y olores. En la actualidad, el grado de realismo de los mundos virtuales es extremado, cuando no intervienen figuras móviles. Sepa el curioso que ésta es precisamente la clave para averiguar si continúa en el mundo real o es ya una copia que habita el soporte informático, al estilo de filmes como *The Matrix* (1999), de Andy y Larry Wachowski, y *eXistenZ* (1999), de Cronenberg. Los movimientos naturales (el viento que agita la vegetación, el agua de una fuente) y cualquier ser vivo, suponen una complejidad tan elevada que la capacidad de procesamiento actual no logra engañar nuestra percepción.

No obstante, en diciembre de 1997 ya se hablaba de una solución al problema del hombre virtual y el movimiento. Una vez más, los diseñadores de *software* utilizaban el atajo que aguijonea mortalmente la demostración matemática: la simulación. En lugar de dotar de leyes físicas a cada uno de los músculos del cuerpo virtual (que luego habrían de perseguir determinados agentes en un esfuerzo terrible de procesamiento), copiaron diversas actitudes del original humano. Es así como se está consiguiendo un movimiento convincente para las personas virtuales.

Conviene tener presente que no hablamos aquí de las mismas técnicas usadas en los efectos especiales cinematográficos, ya que tales trucajes son elaborados fotograma a fotograma, empleando largo tiempo en el proceso. A diferencia de lo que sucede en ese tipo de animación que vemos en las pantallas de cine, la RV tiene que trabajar en tiempo real, calculando el nuevo aspecto de las imágenes que se están viendo en algo menos de una centésima de segundo.

Al margen de todas estas dificultades, ya es posible un nivel sorprendente de autenticidad. No hace mucho, durante una excursión por un macizo nevado fractal, equipado con el casco de rigor, estuve admirando las cumbres cubiertas de nieve hasta que advertí el abismo que se abría bajo mis pies. Tan verosímil era la imagen que caí, físicamente, vencido por la ilusión de vértigo. Al hilo de esta anécdota, cabe afirmar que es muy cercana la aparición de una modalidad original de turismo, con el excursionista en su hogar, conectado al instrumental informático. Por cierto, esa memoria viajera es lo que se implanta el protagonista del relato *We can remember it for you wholesale* (1966), de Philip K. Dick, luego adaptado al cine en *Desafío total* (*Total recall*, 1990), de Paul Verhoeven.

Desde 1995, se puede acceder en la Red a la versión simplificada de *Diamond Park* (merls.com/projects/dp), un entorno de tres dimensiones, totalmente artificial, creado por Mitsubishi Electric Research Labs. (MERL). Una vez ha penetrado en la RL de *Diamond Park*, el usuario cobra el aspecto de entidad virtual, normalmente una persona montada en un monociclo. Luego puede pasear por un parque, desde el «Centro de Orientación» a cualquiera de sus instalaciones, entre ellas un acuario y un velódromo.

Si bien son frecuentes las referencias a la RV en Internet, no es habitual que un sitio de la Red haga uso exhaustivo de la tecnología asociada a ese concepto (casco, guantes). No obstante, los equipos necesarios para ello se acercan, poco a poco, a precios razonables. Siguiendo el ejemplo de *Diamond Park* y de otras experiencias de interacción en entornos virtuales, es muy posible que dentro de pocos años los niños acostumbren a jugar con amigos digitales en mundos de fantasía, usando mecanismos cada vez más miniaturizados y ergonómicos, y también será posible trabajar desde el hogar en oficinas virtuales donde los compañeros interactuarán entre sí por este medio.

Ahora mismo el usuario puede seleccionar el aspecto de su personalidad virtual. Dicho de otro modo, dentro de la RV se puede adoptar la imagen predilecta, lo cual nos lleva a pensar en visitantes del mundo virtual que podrán experimentar toda suerte de vivencias, despreocupándose de sus limitaciones físicas. Se abren así las puertas a un tipo distinto de relaciones

humanas, como una vez más adivina Gibson en *Neuromante*. Esa fachada virtual no sólo nos permitirá ocultar nuestros defectos sino nuestra propia identidad, dando así rienda suelta a un conjunto de actitudes normalmente inhibidas ¿Tendremos un universo virtual donde nos orienten los instintos primarios? Si este futuro nos parece hoy lejano, basta adentrarse en un (mal llamado) *chat* de Internet para reconocer el peligro. Una falsa imagen y la protección del anonimato convierten al cibernauta en un ser a veces agresivo, grosero, de un sexo distinto al real. Hallamos, en suma, una versión muy distorsionada de quien manipula su teclado al otro lado del espejo.

Cómo este tipo de contenidos suscita el interés de los escritores no se explica sólo por los nuevos avances tecnológicos. Viene de antiguo el reflejo literario de mundos virtuales, y podríamos prolongar la cita de Carroll con la de obras como *The machine stops* (1909), de E.M. Forster. Pero, antecedentes aparte, el aprecio actual de la RV debe mucho a la divulgación de los nuevos recursos informáticos. De esta forma, con ingredientes obtenidos de *Los cuentos de Canterbury*, de Chaucer, el norteamericano Dan Simmons hilvanó la trilogía formada por las novelas *Hyperion* (1989), *The fall of Hyperion* (1990) e *Hyperion cantos* (1990), y sus secuelas, *Endymion* (1997) y *The rise of Endymion* (1998), incluyendo elementos tan sugestivos como el ciberespacio, la hiperlínea, los portales, la esfera de datos y la inteligencia artificial (IA).

Cuando los lectores conocen esas entidades de IA (unos filósofos zen que Simmons ubica en el plano virtual) o el *cyborg* de Keats, bien pueden preguntarse por qué no sería posible emular una sensibilidad mediante los algoritmos de un programa. Por lo demás, si algunos científicos empiezan a estudiar los virus informáticos como formas de vida artificial, no es difícil imaginar que ese mundo alternativo que glosamos habrá de traernos muchas sorpresas en el futuro.

Desde nuestra perplejidad actual, podemos pensar que el estudio de las conexiones sinápticas y el conjunto de ondas mentales reflejado en los electroencefalogramas llevará a un entendimiento entre nuestro cerebro y las máquinas. Así pues, ¿por qué no imaginar conexiones cerebrales que nos guíen por el ciberespacio? En definitiva, ello confirmaría los argumentos ideados por William Gibson y Greg Bear. ¿O quizá nos parece demasiado literario? Adviértase que los *trodos* de Case existen desde hace años, con propósitos mucho más nobles: Knapp y Lusted describieron en 1992 un método para detectar e interpretar en forma de comandos las señales generadas por los estímulos nerviosos, ayudando así a comunicarse a personas con discapacidades como la parálisis cerebral (*Biocontrollers for the Physically Disabled: A direct Link from Nervous System to Computer on*

Virtual Reality and Persons with Dissabilities: Proceedings, California State University). En un informe posterior –corría el mes de diciembre de 1996– comentaban resultados sorprendentes, destacando las conexiones entre algunos comandos simples e interpretaciones de ondas cerebrales *mu*, que se consideran asociadas a la intención de moverse.

Sin embargo, pese a estos maravillosos avances, no cabe aún hablar de la conexión entre pensamiento y máquina, algo para lo cual quedan décadas de trabajo. No obstante, ese vínculo parece más cercano de lo que gran parte de la población piensa. Y ello nos invita a plantear dudas escalofriantes. Porque, una vez establecido ese enlace biotecnológico, ¿será reversible? Además de darle órdenes a la máquina, ¿recibiremos información directamente en el cerebro? ¿Recibiremos también órdenes? ¿Será el enlace capaz de anular parcialmente nuestros sentidos? De ser así, habríamos entrado, de forma definitiva e irreversible, en el universo de Gibson. Pero no nos engañemos: esto ya ha dejado de ser ciencia para volver a la ciencia-ficción. Al menos por el momento.



Amamanta



La Amenaza Fantasma

Del lápiz óptico al diseño en tres dimensiones

Vicente del Pozuelo Romero[1]

Cuando en 1960 William Fetter, ingeniero de la firma Boeing, acuñó el término *computer graphics*, las posibilidades de la infografía aún distaban mucho de su actual desarrollo. Para dar una idea de semejante variación, baste decir que en 1963 aparecía la primera animación informática, *Two gyro gravity-gradient altitude control system*, creada por E.E. Zajek con fines astronómicos y, revolucionando el procedimiento, tres décadas más tarde surgían los modernos sistemas de partículas con los cuales, gracias a procesadores más potentes, los científicos podían lograr simulaciones con parámetros de gravedad, viento, deflección y cuantas variables físicas quepa imaginar. Así, estos treinta años acotan todo un mundo de técnicas de diseño.

Lanzados a esta carrera, encontrarse con cada nuevo avance ya permite conjeturar una novedad que desbancará la anterior. En esa transmutación de medios y sistemas no faltan los ejemplos. Bert Sutherland desarrolló el lápiz óptico a fines de los 50 y su hermano, Ivan, defendió a partir de 1963 el sistema de diseño infográfico *Sketchpad*. Pero ante tales hallazgos, nadie podía imaginar entonces que el lápiz óptico era un invento destinado al fracaso, sustituido por herramientas como el ratón y el *scanner*.

A partir de la década de los 60 van solapándose los descubimientos. Ken Knowlton idea el primer lenguaje de animación en dos dimensiones, *Beflix*, y en 1966 la ACM (Association for Computer Machinery) coordina una agrupación dedicada a la infografía, Special Interest Group Graphics (SIGGRAPH), que se reúne por vez primera en Boulder (Colorado), en 1969. Desde entonces, el SIGGRAPH será la feria oficial de la animación informática, configurando un escaparate donde se ofrecen las primicias de *software* y *hardware*. Por ejemplo, en 1999 se han dado a conocer allí sistemas de reconocimiento de fotografías y *scanners* en tres dimensiones, con los cuales, a partir de una foto de frente y de perfil, es posible reconstruir en el

[1] *Animador y dibujante español. Ha participado en las producciones francesas* Ivanhoe *(1997) y* Enigma *(1997), y en las españolas* Molécula *(1998) y* Esquimales en el Caribe *(1999). Actualmente colabora en el equipo constituido por Emilio Aragón para elaborar animaciones por computadora.*

ordenador una forma tridimensional. Otras dos novedades han sido el filme *Stuart Little* (1999), de Rob Minkoff, protagonizado por una ratón virtual, y el largometraje de animación *Tarzán* (1999), producido por Disney, donde ha sido empleado el programa *Deepcanvas* para recrear informáticamente la jungla donde habita el protagonista.

Hasta los años 70 una computadora costaba miles de dólares, lo cual restringía su empleo dentro de las universidades y las grandes compañías. Sólo cuando aparecieron los ordenadores personales, mucho más baratos, se extendió el uso de las nuevas tecnologías en la industria del entretenimiento. El primer largometraje donde se utilizó este proceso a gran escala fue *Tron* (1982), de Steven Lisberger. Esta película, no muy feliz en cuanto a guión, se desarrollaba en el interior de un videojuego, y para recrear tal entorno reflejaba superficies poligonales. Lo curioso es que, al fin y al cabo, las texturas de las modernas criaturas virtuales también son polígonos. Sucede que, cuando se rodó *Tron*, un ordenador podía tardar un día en procesar un giro completo alrededor de un cubo. Ahora la velocidad de proceso se ha multiplicado a tal extremo que uno de los seres de *Star Wars: La amenaza fantasma* (*The phantom menace*, 1999), de George Lucas, se compone de dos millones de polígonos. Pero, a pesar de las apariencias, todavía no se ha conseguido una superficie curva: en estas animaciones toda textura es poligonal.

La mención de Lucas en este campo no es gratuita. En 1975 fundó la compañía Industrial Light & Magic, responsable de los efectos digitales de buena parte del cine norteamericano, destacando en su haber títulos tan significativos como la trilogía de *La guerra de las galaxias*, *E.T. el extraterrestre* (*ET*, 1982), de Steven Spielberg, *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* (*Who framed Roger Rabbit*, 1988), de Robert Zemeckis, *Terminator 2: el Juicio Final* (*Terminator II*, 1991), de James Cameron, *Parque Jurásico* (*Jurassic Park*, 1993), de Steven Spielberg, y *Forrest Gump* (1994), de Robert Zemeckis.

Cuando recrear formas orgánicas en tres dimensiones aún era un terreno para la especulación, John Lasseter dirigió el cortometraje *Tin toy* (1988), antecedente de películas suyas como *Toy story* (1995) y *Bichos* (*A bug's life*, 1988), donde acreditó que, aprovechando la estructura rígida de un juguete o un insecto, podía lograr animaciones creíbles. Incluso en el cine de dibujos animados convencional se comenzaron a explotar los ordenadores para el montaje y coloreado, e incluso para el diseño de multitudes en movimiento, como sucede en *El rey león* (1994) y *Mulan* (1998).

Pero detengámonos unas líneas para explicar someramente los pilares de este tipo de procesos. A la hora de realizar una animación tridimensional,

primero han de completarse los diseños en dos dimensiones. Realizamos ese trabajo de la misma forma en que lo haría un aparejador o un arquitecto, reflejando las diferentes vistas de la figura (de frente, de perfil, desde arriba, etc.). También es posible construir el modelo con resina o látex y luego usar un *scanner* para digitalizarlo. A continuación empieza la fase de modelado en el ordenador. Hace unos años había que modelar estirando, juntando y agujereando mallas de polígonos. Hoy se modela mediante lo que llamamos *nurbs*, esto es, curvas de contorno que se unen para lograr formas biológicas. Cuando se ha modelado la figura, se aplican los *maps* o *bumps*, texturas de rugosidad que consiguen un aspecto más realista. El fin del proceso es la animación propiamente dicha.

Una vía más económica y sencilla son los programas de captura de movimientos (*motion capture*), antes muy costosos y ahora bastante asequibles. Su herramienta básica es un traje con tubos acoplados a puntos de referencia (brazos, codos, piernas). Estos sensores computan el movimiento de un operario y se lo transmiten a la malla informática, de modo que si el primero dobla un brazo, también lo hará la criatura virtual, como si fuera una marioneta.

En contra de lo que cabría pensar, hay operarios que manejan programas de animación y no saben dibujar con lápiz y papel. Lo deseable en este campo serían unas nociones de geometría básica. Cuando la pericia en el diseño va unida al conocimiento informático, los resultados mejoran sensiblemente. Por otro lado, ser un gran operador no es algo fácil, pues el reciclaje ha de ser constante. Así, un programa de animación como *Alias* fue superado por otros como *Maya* y *Softimage*. Sin espacio para nostalgias, las fórmulas van renovándose de forma constante.

El triunfo de todas estas tecnologías queda expresado asimismo en España, donde se va alcanzando un considerable nivel en este ámbito. Una empresa como Daiquiri, responsable de los efectos informáticos de *El día de la bestia* (1995), de Alex de la Iglesia, ha llegado a alcanzar notoriedad en citas internacionales como el SIGGRAPH. No obstante, como sucede con nuestro cine, la producción digital hispana es mínima y poco vistosa, razón por la cual estas compañías han de concentrarse en la publicidad.

Félix Bergés protagonizó uno de las primeras experiencias en el campo de los efectos digitales: ATC (Arte por Computadora), firma responsable de los trucajes de *El caballero del dragón* (1985), de Fernando Colomo. El propio Bergés creó en 1990 PostData, dedicada también al diseño infográfico de anuncios televisivos, labor que compagina con la realización de tomas digitales para filmes como *Abre los ojos* (1997), de Alejandro Amenábar, y *El milagro de P. Tinto* (1998), de Javier Fesser, premiado este últi-

mo con el Goya a los mejores efectos especiales. El nuevo estudio de Bergés, Esfera, se ha centrado en el medio cinematográfico y uno de sus nuevos trabajos es *El corazón del guerrero* (1999), de Daniel Monzón.

Sin embargo, a pesar de los esfuerzos de empresas como Globomedia, dirigida por Emilio Aragón, la escasez de la producción española va propiciando la fuga de talentos. Así, uno de nuestros animadores infográficos más conocidos, Miguel Ángel Fuertes, trabaja actualmente a las órdenes de George Lucas, en la mencionada factoría ILM.

Industrial Light & Magic: la informática al servicio del cine

Miguel Ángel Fuertes[1]

Al igual que tallar piedra y tantas otras actividades en las que interviene la pasión, las animaciones de síntesis merecen la consideración de arte. Así lo he sentido desde que hace años, intentando vender un proyecto televisivo, mostré mis dibujos a los responsables de Amblimation, el estudio de animación de Steven Spielberg. Su compañía buscaba por aquel entonces animadores, y yo fui uno de los elegidos. Con Spielberg realicé tres largometrajes antes de marcharme a Industrial Light & Magic (ILM), la compañía de efectos especiales de George Lucas, una empresa que me ha permitido participar en las animaciones informáticas de *Casper* (1995), de Brad Silberling, *Dragonheart* (1996), de Rob Cohen, *Jurasic Park: El mundo perdido* (*The lost world*, 1997), de Steven Spielberg, y *Star Wars: La amenaza fantasma* (1999), del propio Lucas. Quizá un repaso por mi experiencia en este último título, de sobra conocido por los lectores, sirva para trazar un perfil de la ILM y del mundo de imágenes que allí se origina.

Hay quien critica en la película un exceso de efectos digitales, lo cual vendría a resaltar las carencias del guión. Para su escritura, George se inspiró en los libros de mitología de Joseph Campbell, pero una vez completado el libreto, comprobó que la historia era demasiado seria: había hilvanado un mundo imaginario con invasiones y problemas políticos. Esa gravedad lo animó a insertar un elemento cómico, y por ello ideó una criatura virtual, Jar Jar Binks, el ser anfibio que acompaña a los protagonistas. En cierto sentido, es una adaptación del Goofy disneyano a *La guerra de las galaxias*, lo cual no gustó a casi nadie, salvo a George, quien desoyó cualquier advertencia y fijó su propósito a los diseñadores.

Para cumplir los meticulosos objetivos de Lucas, alrededor de mil personas trabajamos en el proyecto. A la hora de escoger diseños, me incliné por el de Sebulba, el alienígena competidor de Annakin Skywalker en la gran

[1] *Director de animación por ordenador de* Star Wars: La amenaza fantasma *(1999) y uno de los más altos cargos dentro del equipo de producción de Industrial Light & Magic. El presente artículo combina declaraciones obtenidas en una entrevista personal con otras recogidas durante la conferencia que Miguel Ángel Fuertes ofreció el 22 de septiembre de 1999, como adelanto a la décima edición de la muestra de arte y tecnología Art Futura.*

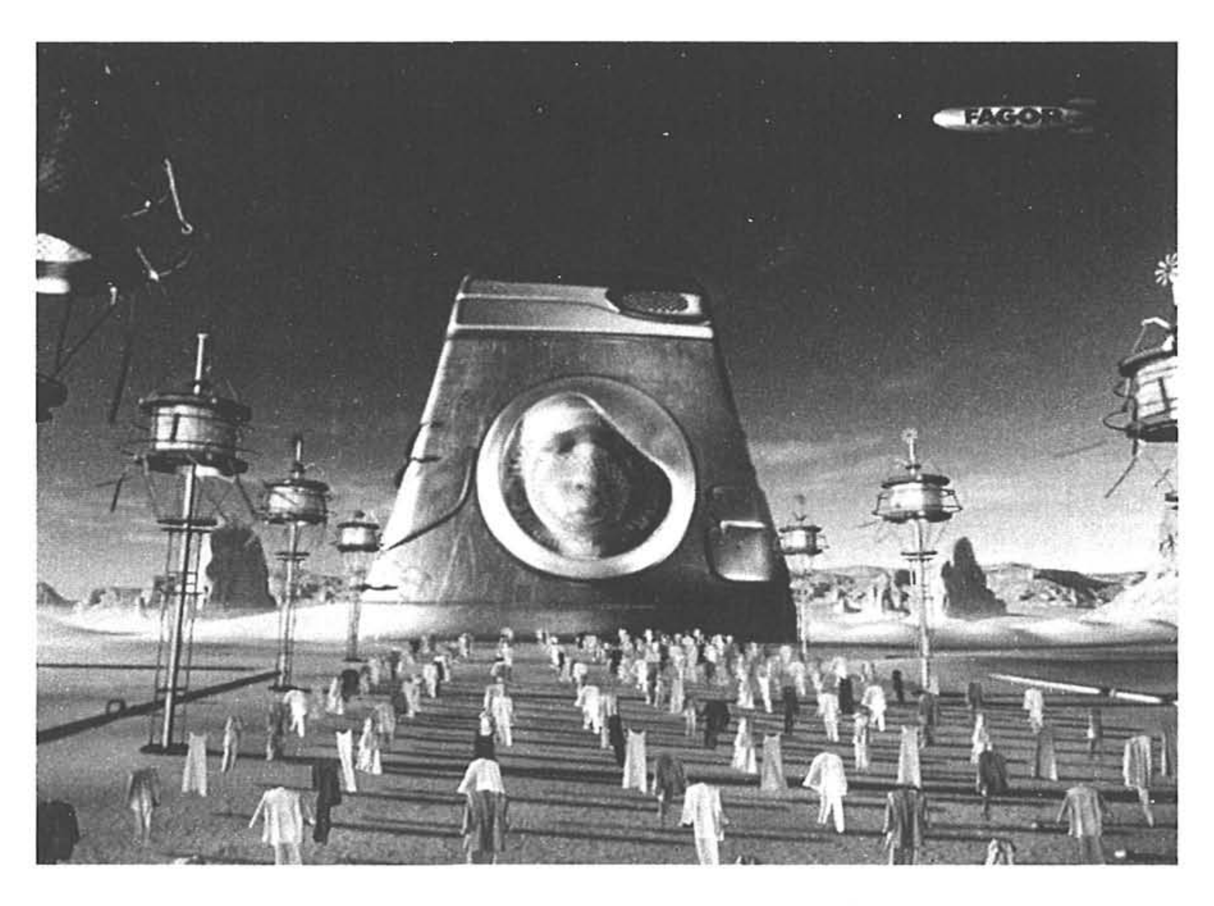
carrera del planeta desértico. Así, una vez tomada esta decisión, mi papel fue dirigir al equipo de animadores que lo convirtieron en una criatura virtual. Bien entendido que toda la película ya estaba diseñada, plano a plano, en lo que llamamos *animatics*, una suerte de *storyboard* en movimiento, con las tomas digitales simplificadas.

El modelo del personaje fue esculpido y pintado en el mundo real, lo cual permitió hacer las pruebas fotográficas para reproducir virtualmente los reflejos de la luz solar. Más tarde, a la figura construida informáticamente se le fueron añadiendo texturas, relieves y cicatrices. Para conseguir cada una de las expresiones faciales empleamos un programa, *Cary*, que permite otorgar un valor matemático a cada visaje. Uno de los científicos de ILM, Sunny Lee, me dio una lista de los grados que correspondían a cada vocal, cada consonante, cada alteración de las mandíbulas y labios de Sebulba.

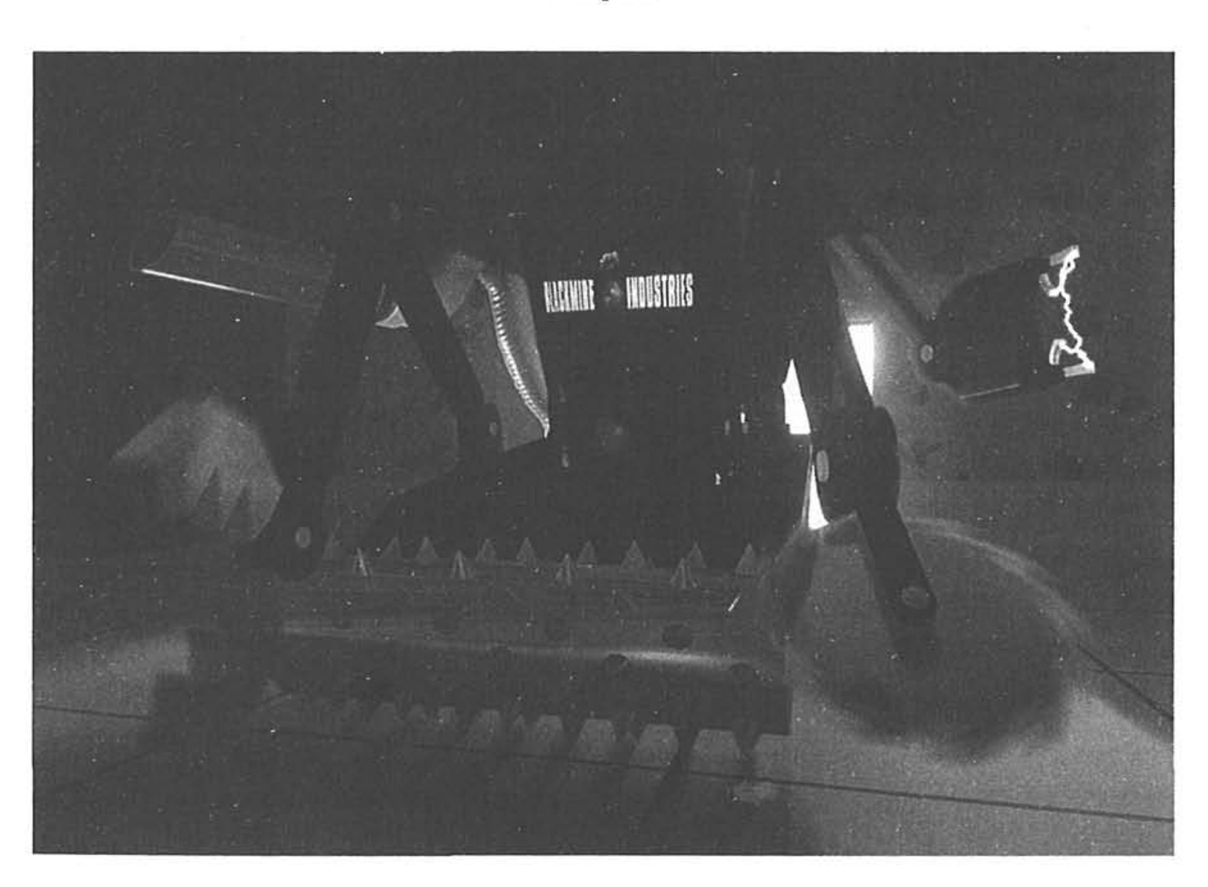
Cuando quisimos dotar de movimiento a su cuerpo, utilizamos el programa *Softimage* para crear un esqueleto digital, de forma que cada prolongación ósea tuviera una determinada influencia en la rotación y el desplazamiento de las articulaciones. También tuve que investigar la caracterización de Sebulba, guiado en cierta medida por la premisa de George, quien lo definió como una comadreja hiperactiva que se moviera a cámara lenta. Para su traslación, me inspiré en una contorsionista de Le Cirque du Soleil y en Johnny Eck, el muchacho sin piernas de *La parada de los monstruos* (*Freaks*, 1932), de Tod Browning. Emulé asimismo la mirada de Conrad Veidt en *Casablanca* (1942), de Michael Curtiz, y el ritmo interno, casi de ave, manifestado por el beduino Abdellatif Hamrouni en *El paciente inglés* (*The english patient*, 1996), de Anthony Minghella. Con todo este acopio de información fue posible definir el personaje con sus características más notorias.

En el terreno de los efectos digitales *La amenaza fantasma* se distingue por emplear un amplio repertorio de trucajes. Para reproducir la maquinaria de ciertas naves, Habib Zargarpour copió digitalmente motores de avión, pues al colisionar uno de estos mecanismos, era preciso que saltasen las piezas de un modo determinado. Cuando Dennis Muren creó el desierto de Tatooine, ligó en la computadora imágenes fotografiadas en Nuevo México y esculturas que simulaban montículos. Y para fingir los vaivenes de todos los robots militares, fue usado un sistema de *motion capture*: un técnico vistió un traje equipado con sensores de movimiento y evolucionó como debían hacerlo los androides, de modo que los sensores permitían luego reproducir la misma secuencia en el ordenador, pero esta vez encarnada por el robot digital. El citado androide era luego multiplicado hasta constituir un ejército.

A lo largo de ocho meses trabajé exclusivamente en este proyecto. Y no cabe hablar en este caso de una experiencia rentable: ILM es conocido por ser uno de los estudios que paga menos a sus colaboradores. La razón es bien sencilla, y es que la mayoría de las personas que allí colaboran lo harían gratis, dado el interés de sus avances tecnológicos. Por lo demás, la saga de *Star Wars* es, simplemente, cine, pero se está convirtiendo en un evento social, y es posible que el ciclo continúe incluso cuando George Lucas lo deje.



Daiquiri



Art Futura

Viaje a las islas de la microelectrónica

Arturo Escandón[1]

Japón, mucho antes que Estados Unidos y Europa, adoptó como ideología nacional y culto popular la idea de la salvación humana por medios técnicos (tecnológicos). Pero esto no quiere decir que Japón adopte irreflexivamente toda nueva tecnología. Por el contrario, las decisiones sobre qué técnica incorporar son siempre políticas y defienden el interés nacional, algo que no ocurre en otros países. La modernización japonesa nunca ha perseguido objetivos humanitarios, tales como mejorar las condiciones de vida de sus habitantes; y tampoco ha buscado la inserción del país en la corriente universal u occidental. Si esto se ha conseguido parcialmente ha sido porque son efectos consustanciales del proyecto de autonomía nacional. Por lo tanto, el nipón es un pueblo adoctrinado durante más de siglo y medio para recibir nuevas técnicas con celeridad y sin hacer preguntas. Y por la misma razón, so pretexto del progreso, en urbes como Tokio, Osaka o Kobe se ha destruido completamente el ideario estético japonés del equilibrio, la armonía y la belleza.

¿Y qué decir del bestiario virtual? Apoyándose en los avances de la informática, los forjadores de vida artificial han aportado a la vida japonesa este gusto por lo que podríamos llamar fauna microelectrónica. Aquí y allá aparecen robots, personajes de videojuego e incluso cantantes que habitan programas informáticos. Contagiados por esa fascinación, dedicaremos las próximas líneas al repertorio de criaturas de esta naturaleza que, desde Japón, han invadido la sociedad occidental.

Introducción: perfiles de la industria informática

Un ordenador es el resultado de la compilación de elementos diseñados en distintos lugares, fabricados en media docena de países y ensamblados

[1] *Periodista chileno especializado en nuevas tecnologías y medios de comunicación masiva. Colaborador del Servicio Latinoamericano de la BBC. Profesor de Lengua Española y Cultura Hispanoamericana en la Universidad de Estudios Extranjeros de Osaka e investigador huésped del Centro de Estudios de América Latina de la Universidad de Nanzan (Japón). Editor de la revista electrónica* Nakamachi Press *(nakamachi.com).*

en otra media docena de ellos. No hay industria nacional de ordenadores, como tampoco hay industria nacional de automóviles. De este modo, Estados Unidos continúa estando a la cabeza en la arquitectura de microprocesadores (el cerebro del ordenador), mientras que Japón predomina en el campo de la comprensión y lectura de datos e imágenes en disco, la tecnología del DVD, y en el diseño y manufactura de ordenadores en miniatura. Con todo, Japón es el segundo fabricante de ordenadores del mundo.

La industria de la informática de consumo masivo se sostiene en un punto de equilibrio entre el desarrollo del *hardware* y el *software*. En otras palabras, la superioridad en la fabricación de ordenadores no depende solamente de la capacidad técnica para fabricar componentes, sino de la capacidad para controlar los aspectos más importantes de la industria, incluidos el diseño de microprocesadores y otras piezas, la creación de lenguajes de programación, el desarrollo de sistemas operativos, la escritura del *software*, la distribución y la mercadotecnia. El principal eje de esta simbiosis es la relación entre la arquitectura del microprocesador, el lenguaje de programación y el sistema operativo. Dicho de otro modo, la relación entre el diseño del cerebro y el protocolo del funcionamiento cerebral.

Este eje siempre ha estado dominado por Estados Unidos. Primero, IBM, el gigante de la informática, se asoció con Intel, el arquitecto de los microprocesadores *Pentium*, para lanzar el ordenador personal. Posteriormente, el papel que desempeñaba IBM lo ocupó Microsoft, que siguió trabajando estrechamente con Intel. Apple estableció una alianza similar con Motorola para la fabricación del ordenador *Macintosh*. Y a los japoneses no les quedó otro remedio que mantenerse al margen.

Donde Japón ha sacado cierta ventaja a Estados Unidos y al resto del mundo es en la fabricación de computadoras en miniatura. El criterio de miniaturizar los productos ha dado buenos resultados en el campo de la fabricación de ordenadores portátiles. Toshiba, Sharp y Sony son marcas líderes en ese segmento del mercado. Sin embargo, la informática de consumo masivo no se esperaba el vuelco que los nipones le dieron a la industria en 1999. Mientras Estados Unidos producía el ordenador personal, Japón divertía a los niños y adultos con videojuegos que se veían en el televisor del hogar. La demanda de juegos que parecieran cada vez más reales obligó a los japoneses a crear consolas más potentes y a integrar complejos sistemas de comprensión y lectura digital de imágenes. Al final, esas consolas resultaron ser tan potentes o más que un ordenador personal.

En 1999 la empresa Sega comercializaba una consola provista de módem, para conectarse a la línea telefónica y navegar por Internet. Un año

después, Sony se dispone a distribuir una consola similar a la de Sega, pero mejorada con una unidad lectora de discos DVD. Con ello, no sólo podremos ver los efectos gráficos diseñados para videojuegos, sino los filmes disponibles en dicho formato. No obstante, el microprocesador es diseñado por IBM.

Por su parte, Sony lanzará muy pronto el disco duro de plástico, con lo cual podría reducir en un 40% el coste de la principal unidad de almacenamiento de datos del ordenador. A causa de todo ello, es posible que Japón aventaje a los Estados Unidos a la hora de integrar los medios audiovisuales tradicionales (televisión y vídeo) en las redes informáticas.

Si bien el país asiático es el principal proveedor mundial de videojuegos, esta industria también se ha internacionalizado. Nintendo, Sony, Sega y Konami –por nombrar sólo a las empresas más notables– se han instalado en Estados Unidos y Europa, y ya no dependen exclusivamente de guionistas japoneses. Además, ha surgido un buen número de empresas estadounidenses dedicadas a este sector, aliándose las compañías que aportan las plataformas (las videoconsolas) con aquellas especializadas en otros medios (como el cine o la televisión) y que proveen contenidos, tales como Disney, Universal Studios o la compañía que fundó el director George Lucas, Lucas Art Entertainment.

De acuerdo con las cifras que proporciona la Asociación de Software Digital Interactive, el sector de los videojuegos experimenta un crecimiento anual en los Estados Unidos del 25%. Recordemos que el sector cinematográfico crece un 9,2%; el discográfico, un 5,7%; y el editorial, un 6,4%. Por otro lado, los videojuegos generan mundialmente ganancias equivalentes a los 15.000 millones de dólares.

Pero al margen de criterios económicos, lo cierto es que, en aras del realismo, el mundo de los juegos electrónicos ha originado un mundo de criaturas virtuales que, paso a paso, van acercándose a nuestro concepto de vida artificial.

Historia natural de las mascotas cibernéticas

El *tamagotchi* es un juguete fabricado por la empresa japonesa Bandai y que comenzó a venderse en 1996. En menos de un año Bandai consiguió vender, sólo en Japón, alrededor de cuatro millones de unidades, hasta convertirlo en un juguete de culto, sobre todo entre las adolescentes. Su nombre se debe a la conjunción de la palabra japonesa *tamago*, que quiere decir huevo, y *watchi*, una adaptación fonética japonesa de la palabra inglesa

watch, que en español significa reloj o vigilar. La idea es que hay una suerte de polluelo cibernético en el interior del huevo, el cual puede verse por medio de una pequeña pantalla de cristal líquido de cuarzo. Una vez activado el *tamagotchi*, la criatura debe recibir a cada hora cuidados por parte de su dueño, como si se tratara de una mascota de verdad: debe alimentarla, vestirla, educarla, limpiar sus excrementos y acunarla para que se duerma. Dependiendo del trato recibido, el polluelo se hace virtuoso o vicioso, su salud puede verse afectada e incluso es posible que muera. Bandai creó páginas *web* donde los dueños daban noticia de la defunción de la mascota o los cruzaban, si estaban «vivos y sanos». Es curioso, pero hubo más de un cementerio de *tamagotchis*.

Pocas semanas después del lanzamiento, las existencias de Bandai se agotaron y aparecieron réplicas piratas fabricadas en China, con lo cual surgió un verdadero mercado negro que a punto estuvo de ser *casus belli* entre los fabricantes japoneses y chinos. Con el tiempo, se prohibieron los juguetes fabricados sin licencia y la escasez incrementó la demanda, de modo que, a los pocos meses, no había estudiante de básica o secundaria que no tuviera su mascota virtual. Muchos alumnos parecían obsesivamente preocupados por la salud y educación del polluelo, al extremo que incluso se prohibió acudir a clase con el artilugio, porque sus cuidados relajaban la disciplina escolar.

Sin duda, el *tamagotchi* ha sido el primer robot de consumo masivo en Japón y acaso en el mundo. Por otro lado, fue un llamativo antecesor de la mascota norteamericana *Furby*, un mutante cibernético, mezcla de ave y mono, que supera con mucho al papagayo: sabe doscientas palabras y puede aprender seiscientas más, parpadea y mueve sus extremidades (a Leopoldo Lugones le habría encantado este simio mutante.) Ahora bien, a diferencia de un animal doméstico como el perro, que puede llegar a ser un esclavo del dueño, robots como éstos no tienen los derechos que defienden las sociedades protectoras de animales.

Igualmente intrincada es la continuación que ahora proponemos del bestiario cibernético: la pecera virtual. El invento consiste en grabar imágenes de peces con cámaras de alta definición, reproducidas luego en una pantalla plana de rayos catódicos. Sobre la pantalla se instala una pecera rectangular de poco fondo, con agua y una bomba que lanza un chorro de burbujas de oxígeno, creando el espejismo de un verdadero acuario. Aun vista a una distancia de treinta centímetros, la pecera virtual es sorprendentemente parecida a una real. De hecho, en la ciudad de Kobe, la empresa de electrónica NEC tiene un pabellón donde muestra una veintena de especies piscícolas, todas debidamente catalogadas.

Pero lo que en un principio fue un buen truco para demostrar la fidelidad en la reproducción de imágenes de un nuevo sistema de alta definición se transformó en un negocio relacionado con métodos de control social. Estos acuarios están instalados en grandes almacenes, estaciones de ferrocarril y aeropuertos; espacios públicos o comerciales en los que se pretende modificar estados de ánimo. No en vano, según estudios realizados por psicólogos sociales japoneses, la contemplación de una pecera (o la imagen de ella) tiene efectos tranquilizantes.

Por una zoología mecánica

El robot llegó a Japón desde los Estados Unidos a finales de los 60 como solución al problema de la falta de mano de obra que generó el auge económico y respondiendo a los planes japoneses de calidad y eficiencia. El primer fabricante japonés fue la industria Kawasaki Heavy, que adaptó la técnica que empleaba la empresa estadounidense Unimation.

En una década, el uso del robot se consolida y Japón desarrolla su propia tecnología, siempre bajo los auspicios del Ministerio de Comercio Internacional e Industria. En la década de los 70, el robot es utilizado en la industria de producción a gran escala, mientras que en los 80, su empleo se concentra en el manejo de piezas minúsculas en la industria electrónica y el ensamblaje de automóviles. Durante los 90 comienza a desempeñar tareas más variadas y peligrosas: hay robots que pintan edificios, manipulan material radiactivo y ejecutan otras funciones de alto riesgo y precisión.

Hoy trabajan en el archipiélago más de cien mil robots. Sin embargo, el autómata de la fábrica ha perdido relevancia, pues los japoneses vienen apostando desde hace tiempo por su empleo en tareas sociales, sobre todo en las que atañen a los requerimientos de una sociedad envejecida.

Japón es uno de los países desarrollados que más dinero invierte en la investigación de la Inteligencia Artificial (IA), ciencia que aporta la principal característica del autómata del mañana. Muy atrás queda el robot *WL-10*, un autómata que podía caminar a razón de 1,3 segundos por paso, pero que requería años de meticulosa programación. En junio de 1999, la corporación Japan Science and Technology hizo una demostración de un androide que cuenta con treinta articulaciones y es capaz de mover todo el cuerpo. Lo más importante es que, usando sus cámaras oculares, puede aprender a imitar complejos movimientos humanos, tales como tocar un instrumento musical. La empresa que lo desarrolló está segura de que, con un poco más de programación, podrá atender a enfermos y ancianos, cual

enfermero de casa de reposo. Claro está, los movimientos de la maravilla mecánica son mucho más suaves y armónicos que los desarrollados por los autómatas de los filmes de ciencia-ficción.

El museo automático del tercer milenio exhibe asimismo robots minúsculos e inteligentes. Con esta premisa, un consorcio japonés creó hace poco un microrrobot hormiga, tan pequeño como una chincheta, capaz de levantar un gramo: el doble de su propio peso. El consorcio prepara este tipo de artilugios para la manutención del interior de cañerías de centrales nucleares y térmicas.

Por último, gracias a los avances de la industria del juguete, van surgiendo los autómatas con forma de animal. En esta zoología cibernética destaca el robot-pez: una criatura mecánica que nada y es capaz de permanecer quieta bajo el agua, fruto del estudio *davinciano* de los complejos movimientos de los peces aplicado a la fabricación de ingenios submarinos. Y no olvidemos un robot-perro de Sony, bautizado con el nombre de *Aibo*, capaz de expresar emociones, alzarse sobre sus cuartos traseros y jugar con su dueño.

El sueño de la estrella juvenil programable

La damisela virtual más conocida se llama Kyoko Date y se debe a la empresa de diseño tokiota Hori Pro. El citado proyecto, *DK96* (*Date Kyoko 1996*), se inspira en los juegos de vídeo que utilizan personajes de formas cada vez más humanas y reales, caso del videojuego inglés *Tomb Raider* y su heroína Lara Croft.

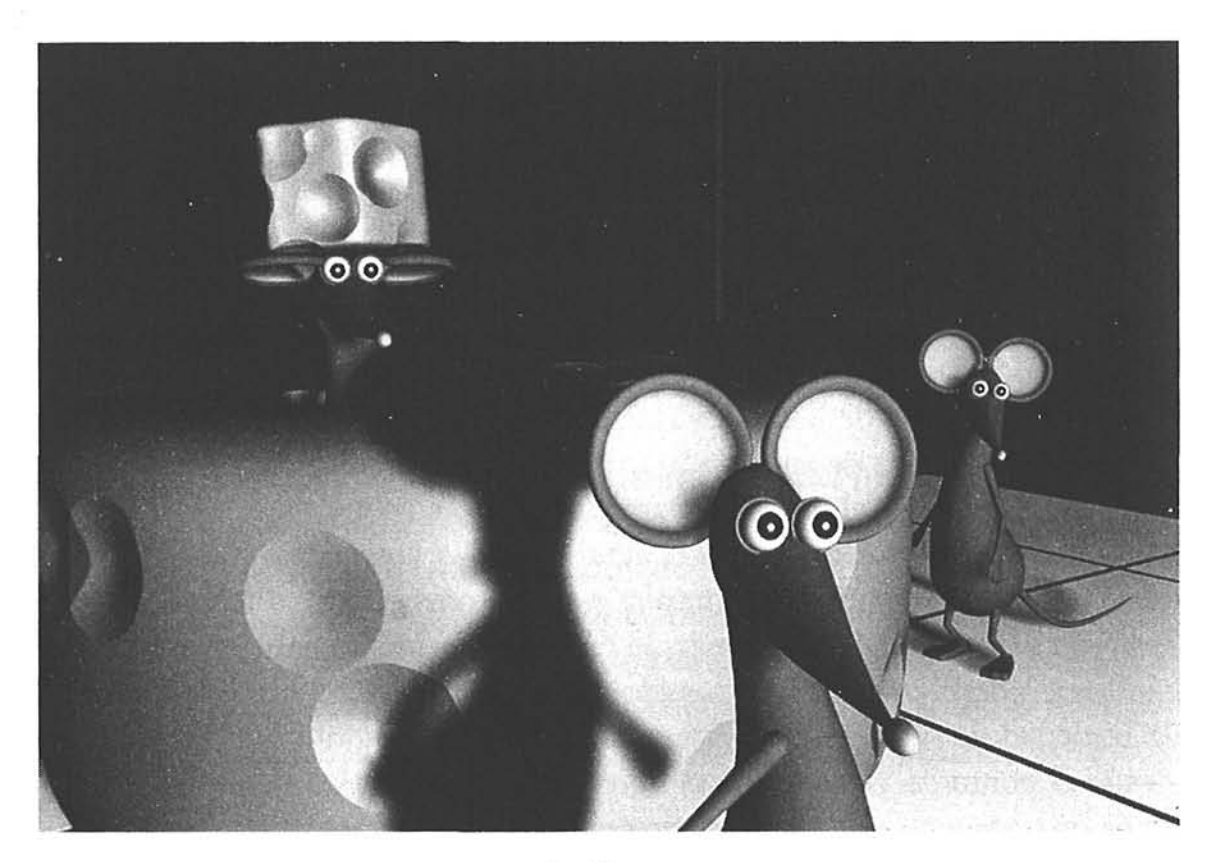
El objetivo de Hori Pro era crear, por medios infográficos, una cantante lo más parecida a una mujer auténtica. Sus *padres*, Tatsuya Kosaka, Toshiro Aramaki y Tomoya Tomadechi, se encargaron de rellenar el pasado de Kyoko: nació, supuestamente, en Tokio, el 26 de octubre de 1979. Su busto mide 73 centímetros; la cintura, 56; las caderas, 82; su estatura es de 163 centímetros y pesa 43 kilogramos. Trabaja como camarera en un restaurante de *sushi*, cuyos dueños son sus padres, y le gusta cantar *karaoke*, entre otros datos que nos recuerdan esas fotografías de familia que se empleaban para que los *replicantes*, los autómatas del filme *Blade Runner*, creyeran tener un pasado humano.

Pese a los adelantos de la informática, la labor de diseño tardó dieciocho meses y sólo en los rasgos faciales de Kyoko Date trabajaron diez diseñadores infográficos. A diferencia de Lara Croft, cuyo paso de personaje de videojuego a mujer virtual y símbolo sexual ha sido espontáneo (hay pági-

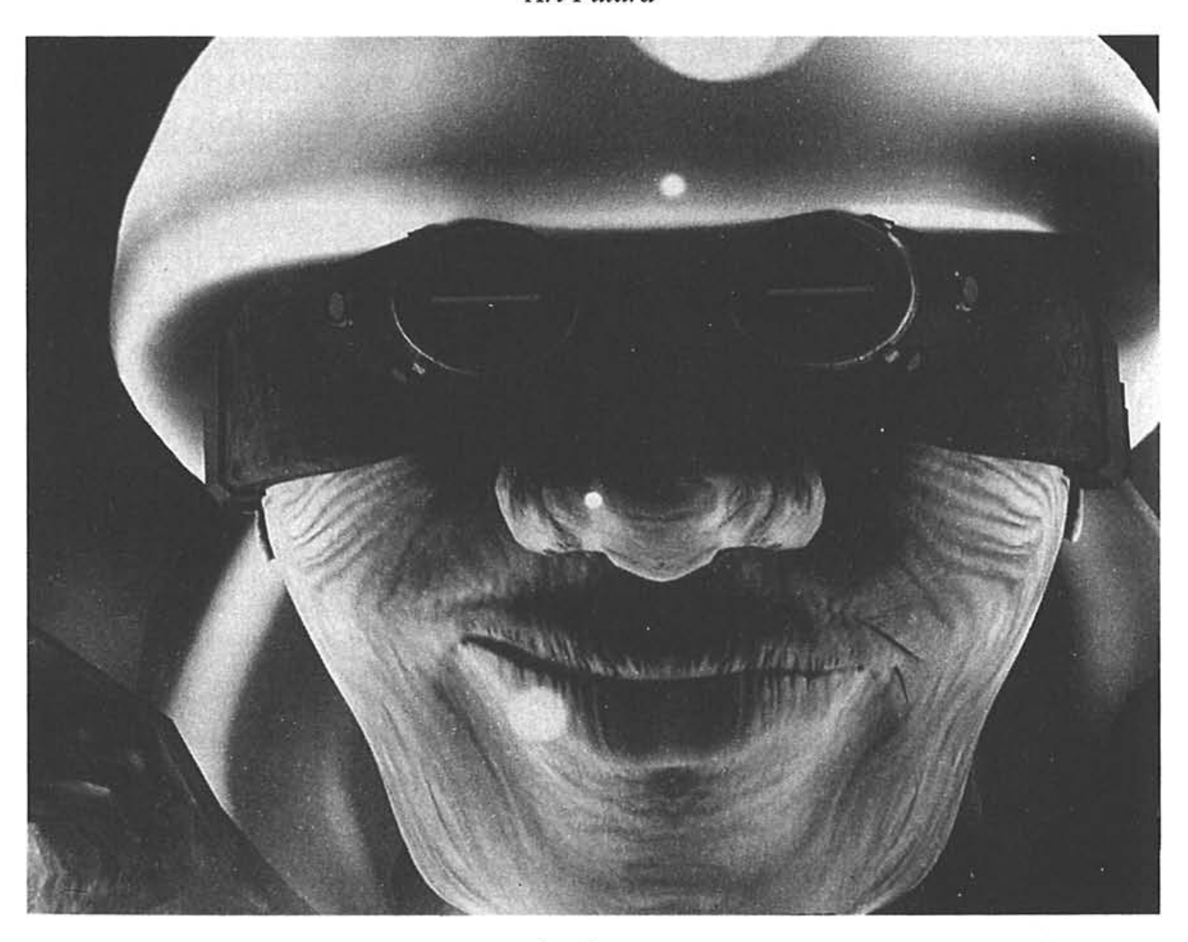
nas *web* con desnudos eróticos de Croft creados digitalmente por sus admiradores), Kyoko Date intentó desde un principio pasar por una chica real. Los diseñadores de Hori Pro se inventaron entrevistas con la muchacha. Publicaron, además, un álbum de canciones, todas ellas cantadas por la joven virtual, e incluso llegó a estrenarse un *clip* de vídeo rodado en distintos puntos de Tokio, donde la bella interpretaba una de las canciones del disco.

El auge de Date duró medio año, pero después han aparecido modelos virtuales y revistas de belleza virtual. Estas experiencias han servido para mejorar las técnicas de animación tridimensional. De otro lado, en un mercado artístico como el japonés, plagado de cantantes y grupos musicales de laboratorio, manipulados en cada detalle por las compañías discográficas, los medios de comunicación masiva y las empresas de publicidad, Kyoko Date no es la excepción. Es más, la cantante virtual nos obliga a reflexionar acerca de la ontología de los ídolos de carne y hueso en el contexto de la sociedad de masas. ¿Qué diferencia hay entre Madonna y Kyoko Date desde el punto de vista de sus cultores? Sabemos por los medios informativos que Madonna es un ser humano, incluso es madre, pero cuanto recibimos de ella es un producto tan *mediatizado* como nuestra chica digital. Al final del camino, ambas son un objeto de consumo. Cuando los autores de los ídolos virtuales ya no persigan imitar a un ser humano y construyan seres aún más sofisticados, no se sabe qué podrá ofrecer el ídolo carnal que no ofrezcan los seres informáticos.

Umberto Eco confesaba en una entrevista que los avances en la técnica de la realidad virtual (RV) le tenían sin cuidado hasta que se llegara a un punto del desarrollo tecnológico en que él pudiera hacer el amor con Marilyn Monroe. ¿Acaso venderá Madonna los derechos de autor de su virtualidad (sus medidas, sus polígonos, el registro de su voz, el color exacto de sus ojos) para que un hombre la pague con tarjeta de crédito, la programe en su ordenador y luego pueda cumplir sus fantasías sexuales?



Art Futura



Art Futura

Breve aproximación al análisis informático de la lengua

Geoffrey Sampson[1]

Por lo que concierne al inglés, e imagino que también al español, no hay duda de que Internet ha originado en la escritura una suerte de libertinaje. A través de la Red se intercambian textos con una cantidad de errores ortográficos y una falta de estilo que resultarían intolerables en un documento impreso en papel. En cualquier caso, dado que los buenos materiales quedan sepultados en Internet por una montaña de escoria, cabe argumentar que un bajo nivel de escritura sirve al menos como señal de ayuda a los usuarios, útil para filtrar las necedades. No obstante, considero más probable que todo ello destruya la autoridad de quienes velan por el trabajo literario y la ortografía, de modo que *todo* escrito resulte cada vez más tosco, una circunstancia que, a mi modo de ver, será muy desafortunada para el público lector.

A decir verdad, más que con la enseñanza, durante los últimos años he estado comprometido de forma constante con la investigación. Me ocupo del procesamiento de lenguajes naturales, un tema acerca del cual doy clase de cuando en cuando. Mis dos últimos libros son *English for the computer* (Oxford University Press, 1995), donde se publica por primera vez un registro, comentado y exhaustivo, con muestras de construcciones gramaticales de inglés hablado y escrito, recopiladas informáticamente e intercambiables entre distintos centros de investigación[2], y *Educating Eve: The language instinct debate* (Cassell, 1997), refutación de la teoría (defendida por Steven Pinker y Noam Chomsky) de que la estructura del lenguaje

[1] *Lingüista británico, especialista en informática. Docente en la Escuela de Ciencias Cognitivas e Informática de la Universidad de Sussex. Fundador de UCREL (Unit for Computer Research on English Language) en la Universidad de Lancaster. Director y fundador de CCALAS (Centre for Computer Analysis of Language and Speech) en la Universidad de Leeds.*

[2] English for the computer *deriva del «SUSANNE Corpus», un proyecto informático mediante el cual Sampson quiso establecer una taxonomía del inglés. Este proyecto surge de una constatación: las bases de datos con muestras lingüísticas anotadas y analizadas servirán como fuente de información y matriz estadística para el desarrollo de los algoritmos de procesamiento del lenguaje humano. Con todo ello será posible el reconocimiento y entendimiento del habla humana por parte de la máquina, aproximando la posibilidad de una comunicación oral entre hombres y computadoras. El «SUSANNE Corpus» fue producido en Inglaterra con el patrocinio del Economic & Social Research Council.*

humano está codificada genéticamente en la mente humana desde el nacimiento.

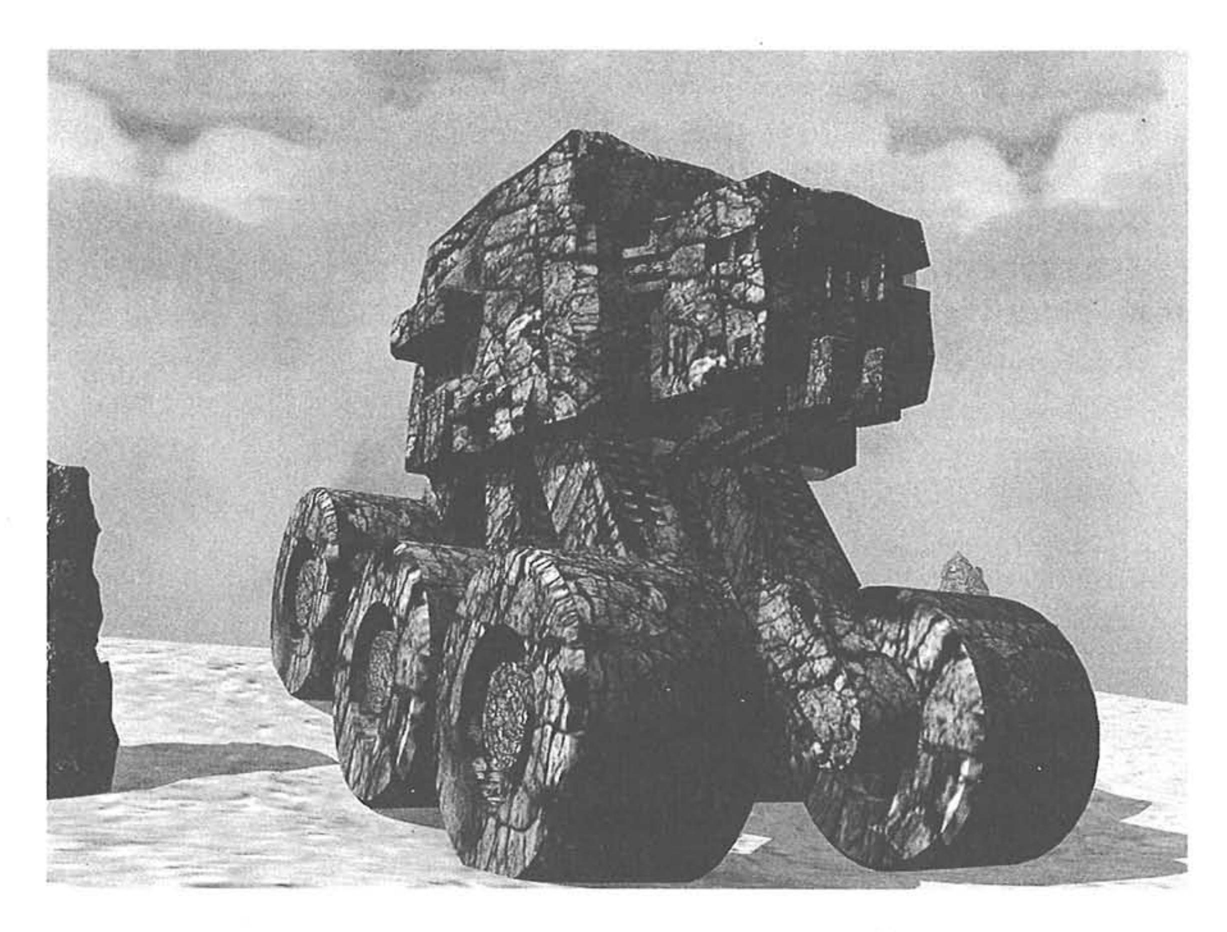
En este momento, mi actividad investigadora se centra fundamentalmente en la producción de muestras de inglés hablado y escrito, analizadas en su estructura y legibles mediante máquinas, con el fin de obtener estadísticas para el uso de *software* que analice nuestro idioma de modo automático.

Si bien trabajo en un departamento de informática, la mayor parte del tiempo utilizo el ordenador sólo para escribir y usar el correo electrónico. Disfruto al idear fragmentos sueltos de un programa, pero la mayor parte de las tareas en lo que se refiere al *software* que necesito para mi proyecto son realizadas por un investigador empleado con este propósito. Desafortunadamente, tampoco dispongo de tiempo para esa actividad.

Dado que las investigaciones de mi equipo dan lugar a un gran número de archivos electrónicos, en lugar de libros u otros textos impresos, necesitamos utilizar la Red como un escaparate a través del cual dar a conocer esta labor. Los libros presentan habitualmente una reseña en la sobrecubierta donde se ofrece alguna información acerca del autor, incluyendo detalles de interés humano. Por idéntica razón, me pareció buena idea intercalar dos o tres páginas de ese tipo entre todo el material académico que hay en mi página electrónica, creada en febrero de 1996. Según mi experiencia, resulta más fructífera la lectura de un libro si conozco algo de la faceta personal del autor, e imagino que lo mismo sucede a los usuarios de nuestros productos.

Traducción de Guzmán Urrero

PUNTOS DE VISTA



Art Futura



Digital Domain

Poemas

Peter Redgrove

EN LA FARMACIA

para Wendy Taylor

Prodigio: al otro lado del frasco, sobre el rótulo,
una polilla de alas bordadas ensombrece
el vidrio. Sin aviso, echa a volar y cambia

de frasco. Bajo el cuello de cristal
otra etiqueta reza *Lapis invisibilitatis:*
beber de esta botella nos haría invisibles.

Etiqueta ambulante, la polilla gravita
de un frasco a otro, roza con sus ropas de harina
el mármol, y en su lengua rasposa se debaten

el azúcar del cuello, las gotas del tapón:
como un conejo de alas chillonas, la polilla
extrae de los fármacos su esencia, se revuelca

de jarra en jarra y sella en cápsulas su propia
meditación, implica en su metamorfosis
nuestra explícita medicina.

¿Y la pócima,
el filtro de la invisibilidad? El gusano recuerda
que ha de morir, y muere (como rezaba el rótulo),

todo acaba en el líquido interior del capullo
donde sólo la pulpa medita, sólo el nervio
extenso como una raspa de arenque,

y ya en torno a ese nervio tiernamente se abren
nerviosas alas donde, con bella letra antigua
de boticario, escrita se perfíla: la fórmula.

(1985)

POTRO ASOMADO A UN MURO DE PIEDRA

para S.C.

Un potro moja sus ollares
en la penumbra árida
embalsada en las grietas,
bebe de la penumbra costanera
que habita tras los muros
en los huecos de piedra seca.

En su hocico, la luz: vaina de piedra.
Desde la oscuridad del cráneo, hija del muro,
los ojos nos observan como espejos de piedra,
y el potro es mitad luz y mitad sombra,
carne y piedra fundidas,
mientras posa el hocico en el muro en penumbra,
como un potro forjado, en parte, con nubes plateadas,

y en parte es una roca con ollares y crines,
mirando tras el muro las piedras esparcidas
donde el musgo se hincha, humedecido,

coral que sopla agua espumada bajo sus crines.

(1987)

EL GATO DE ZOE

Es joven, y muy fino, y de un negro tan limpio
como si hubiera emergido de un salto
desde el oscuro fondo de la noche. Con ojos

dorados como yemas, escudriña
sobre el cristal helado las gotas de rocío
de su aliento y el nuestro: piensa que son ratones.

Un anillo de gotas patina por el vidrio
y rompe contra el marco: su zarpa se dispara
y sostiene y exhibe el agua escasa

con ceño inquisidor y, sin dudarlo,
la lengua se dispara y lame y bebe,
toma ese agua inocente

que al fin estalla en luz.

(1989)

TRUENO DIMINUTO

Con hábil gesto de muñeca, el técnico
me arranca un diente.
Ni lo siento, tal es
su destreza.
Se diría un botón
desprendido de la camisa,
aunque esta imagen
no explique mi ceceo.

Luego, ya en casa,
lo estudio:
pequeño, cavernoso
fragmento de marfil
manchado. En él
uno podría,
sin muchos cambios,
tallar un templo taoísta
con plantas de bambú,
y escalera, y cigueñas
y, encima del templo, una diminuta
cúpula de cristal
como corresponde a un lugar sagrado.

Invisibles desconocidos
se pasearían
de un extremo a otro de la escalera
conversando descalzos
con pies sensibles
como mi lengua, que ya reconoce
cada grieta de este recinto
liliputiense aunque, en su día,
atada a las piedras de mi cabeza,
esta otra piedra
me pareciese siempre
la forma condensada
de una inmensa cumbre o cordillera
golpeada por la lluvia
y el trueno diminuto de mi voz.

(1993)

EN EL PARQUE DE RICHMOND

Un bosque de columnas
y jóvenes ciervos que corretean.

Un ciervo adulto
con veinte puntas y la mueca
de un indio americano.

Junto al camino, la alta hierba
es un mar de astas reclinadas.

Al correr, los más jóvenes
parecen estar hechos de cristal, pues sus marcas
semejan las marcas que el viento imprime
en la hierba soplada.

Ojos y ciervos
en un tapiz traslúcido
que el viento extiende sobre la hierba.

(1994)

AQUEL OBJETO

Aquel fósil bien pudo
haber sido una
diminuta estrella de mar;

sabía a piedra, pero
sus cinco brazos
traían consigo el sonido

del agua. Estrellas semejantes
tachonan el firmamento
del lecho marino, y recordé de un libro

las balsas ceremoniales
de los polinesios, trenzadas con juncos
en forma de estrella,

ágiles astros transportando
sobre el agua
gente y ganado; pensé en ciudades

(Washington, París) construidas
en forma de estrella por el
arquitecto de Napoleón, también

en como se decía que había tantas
personas sobre la tierra como estrellas
visibles a través de los

prismáticos, y me pregunté si en aquel
resto polvoriento alguien habría
encontrado su forma última, un astrólogo

o astrónomo tal vez, profesional
o ferviente *amateur*, de ojos endurecidos
como fósiles, ojos que son estrellas.

(1995)*

Versión y nota de Jordi Doce

* *Peter Redgrove, nacido en 1932, es una* rara avis *dentro del panorama poético inglés. Autor prolífico, su exuberancia y excentricidad (en más de un sentido de la palabra: vive desde hace treinta años en Falmouth, Cornualles, en el extremo sudoeste de la isla) parecen haber impedido una lectura crítica atenta. Relacionado en un principio con Ted Hughes, su poesía, especialmente desde* Dr. Faust's Sea-Spiral Spirit *(1972), es de una profunda originalidad temática y expresiva. Redgrove es un poeta eminentemente sensual, obsesionado por la riqueza y multiplicidad del mundo físico. Si Charles Tomlinson, por poner un ejemplo conocido, es un poeta de la mirada, Peter Redgrove es el poeta del olfato, del gusto, del tacto.*

Amante de las hipérboles y el humor negro, sus poemas son una celebración del extrañamiento. A ello no es ajeno un componente onírico que acerca el trabajo de Redgrove al de los surrealistas, aunque les separe de éstos el fuerte esqueleto narrativo que rige sus textos. Si sumamos a esto su gran riqueza léxica, son fáciles de adivinar las dificultades que esta obra plantean para el traductor. Por esta razón incluyo alguno de sus poemas más sencillos y despojados, que pueden dar, creo, una imagen, si no fiel, sí aproximada de sus virtudes y méritos.



Escher: *Dragón*, grabado en madera, 1952

La geografía de los sueños
El centro comercial como nuevo espacio fantástico

Gustavo Valle

Centros excéntricos

Lo céntrico goza de prestigio ancestral. Montañas sagradas, templos, palacios, paraísos, el árbol de la vida y la inmortalidad, el Gólgota cristiano, la Ka'aba islámica, todos se encuentran (fueron fundados) en el centro del mundo, en el ombligo de la tierra, en el huevo o embrión de donde todo nace, y alrededor del cual todo gira: «Todo lo fundado –dice Mircea Eliade– lo es en el centro del mundo (puesto que, como sabemos, la creación misma se efectuó a partir de un centro)»[1]. También las ciudades comparten esta envidiable ubicación. Ellas nacen con vocación céntrica. Toda urbe se crea como esperanza autónoma y su movimiento natural es el de las ondas expansivas. Por eso las ciudades no son sólo una agrupación de personas, sino la construcción de una leyenda: la leyenda del inicio, la de comenzar desde el punto cero, porque toda ciudad se funda, es fundada, y su primera energía es la del pionero; esa persona que busca y encuentra el centro del mundo y dice: «aquí me quedo, aquí fundo, aquí clavo la bandera». La ciudad constituye así el mito de los inicios: la creación humana por excelencia, la superación de los peligros y contingencias. Y el agujero que ha dejado la bandera pionera será el *Omphalos* de la futura metrópolis.

Paradójicamente el movimiento de la ciudad, como toda onda expansiva, es centrífugo y su vocación es previsiblemente periférica. Si el centro funda, lo fundado se descentra, se aleja, olvida. El hilo que ata la ciudad a su eje se debilita. Lo periférico crece sin detenerse. Después de encarnar la pulsión original de la ciudad, el centro ha sido abandonado a la cáscara de sus fachadas fotografiables. El *downtown* está allí maquillado, exhibido como juguete del turismo, como una flamante condecoración. Sin embargo, el prestigio del centro es tal que la ciudad no puede declararse descentrada y organiza así su planimetría periférica con el sueño de construir su propio centro de gravitación. Así, el centro es la envidia de lo periférico: lo

[1] *Sobre el prestigio del centro, su compleja simbología y relación con las ciudades, ver: Mircea Eliade, «El simbolismo del centro» en* El mito del eterno retorno, *Planeta, Barcelona, 1984, p. 18-26.*

periférico, paradójicamente, necesita crecer hacia lo esférico. Y es esta ambigüedad la que da vida a lo periférico hasta convertirlo en otra ciudad, aparentemente viva, y no en la «ciudad monumental» o el «centro histórico»: categorías éstas de lo urbano, de los letreros de lo urbano, de la joyería de lo urbano. Entonces el centro se dispersa, multiplica, es decir, la nueva ciudad de los suburbios necesita nuevos mitos y para ello construye sus propios símbolos.

El *mall*

El centro comercial, el *shopping center,* el *mall,* tres nombres para una misma cosa, no es más que la adaptación moderna de la antigua plaza del mercado. El *mall* se apropia del «centro» –de su significante– para presentarse como solución a la «descentricidad» que sufre lo periférico[2]. Así el centro, junto a su carga simbólica y protectora, se reproduce, se reconstruye, de manos del comercio, en las lindes de la ciudad moderna, atomizado, formando un conjunto diverso, una suerte de caleidoscopio urbano, de universo de satélites. Y aquí está la profunda contradicción: todo centro –como lo entendemos tradicionalmente– invalida su repetición. El centro es *único* por pertenecer a la imaginería del origen y de lo umbilical, por ser el protagonista del mito de lo giratorio, de los circulares trazados planetarios. Se trata, ya lo dijimos, de una adaptación. Es decir de una traducción, una *transcreación.* Pero de una *transcreación* que se multiplica. El *mall* quiere ser el nuevo centro, el nuevo *axis mundi,* pero su fundación contiene el germen de lo contradictorio: se trata de un centro excéntrico.

Traducción que es simulación: el centro que no es el centro, la ciudad que no es la ciudad. El *mall* es la metáfora del centro y por lo tanto, su fantasma. Pero cobra sentido de realidad en la medida en que es un fantasma perfecto. Lo simulado mejora a lo real, o mejor: lo simulado robó la energía de lo real, pero no para gozarla, sino para refrigerarla. Sin historia, sin memoria, sin alegatos que no sean los del catastro y las firmas de los ediles, el *mall* se erige como nuevo orden de intercambios. Y se sitúa en el corazón mismo de las ciudades: su espacio (comercial) de intercambios. Si

[2] *La invención del automóvil y su «democratización» y venta masiva en los Estados Unidos obligó a la construcción de enormes vías y autopistas, en algunos casos, antes del desarrollo mismo de las ciudades. Esto, aunado a la inmensidad del territorio norteamericano, derivó en una «distanciación» de los elementos constitutivos de la ciudad y por lo tanto una «sideralización»* (América, *Jean Baudrillard) del espacio. Como Los Ángeles, las ciudades carecerían de centro y el* mall *vendría a llenar ese vacío.*

el primer centro histórico o ciudad monumental perdió su vigor para derivar en atracción turística o espacio de fiestas patronales, el *mall* intenta evitar esa ruina: fabrica su miniciudad ajena a toda contaminación, apostando siempre a la seguridad y confort como principio primero. Así lo que la ciudad no pudo ofrecer, no pudo evitar, el *mall* viene a ofrecerlo y evitarlo. El *mall* llena los huecos dejados por la ciudad de siempre y, retomando el anhelo de la ciudad perfecta, propone un lugar idóneo, una geometría soñada[3].

El simulacro

Sí, el centro comercial es como un intento calcográfico de la ciudad. El *mall* reproduce la ciudad dentro de sus límites encapsulados y hace de la utopía comunitaria un intento francamente eficaz, demasiado eficaz para ser real. Mezcla entre estación espacial, viejo mercado, exposición universal y Disneylandia, el *mall* ofrece en su arquitectura excluyente y distante, un oasis en medio de las hostilidades propias de las grandes ciudades, y una oportunidad única para vivir las promesas siempre postergadas. Con sus caminerías arboladas, su ambiente controlado, su oxigenación perfecta, su protección ante las inclemencias del tiempo, su paraíso mercante, el *mall* es la adaptación del viejo *zoco,* pero además es la simulación de una ciudad sólo construida en la planimetría de los sueños, en el anhelo de sociólogos y urbanistas. No obstante, en el *mall* todo es de mentira, todo es «objeto falso», como diría Alejandro Rossi[4]. Objetos que imitan a otros objetos, paisaje del calco: aquel salón de belleza llamado «El templo de Afrodita» es una aparatosa maqueta de la fachada del Partenón; aquella *boutique* repite el aire de un almacén industrial o una refinería de combustible; las áreas comunes copian un domingo de playa en el Caribe con palmeras de plástico y temperatura perfecta. Enumerar los «objetos falsos» que intervienen en el centro comercial puede resultar inútil: los bancos de madera que no son de madera, los pisos de mármol que no son mármol; los

[3] *No podemos dejar de mencionar el brillante trabajo de Beatriz Sarlo titulado* Escenas de la vida posmoderna, *Ariel, 1995. Allí Sarlo hace una minuciosa disección del fenómeno de los centros comerciales y su lugar de relieve en la sociedad actual. Su lectura fue imprescindible para la escritura de este trabajo.*

[4] *«Pienso –dice Rossi– en la variedad enorme de objetos falsos que pueblan nuestro mundo cotidiano, un mundo que se construye como una réplica sistemática, un reflejo, una fantasmagoría», y más adelante: «Repudio ese mundo paralelo e inauténtico que nos va cercando y cuyo destino preveo que es la imitación progresiva de sí mismo hasta llegar al fantasma absoluto»* (Manual del distraído, *Alejandro Rossi, Monte Ávila, Caracas, 1987, p. 74-75)*

ordenadores de cartón de las mueblerías. Todo esto sin contar las numerosas Pamela Anderson que no son Pamela Anderson, o los perseverantes Schwarzenegger que no son Schwarzenegger y que decoran con su espléndida belleza postiza el catálogo de vanidades que es el *mall.* Reproducción (reproductibilidad, dijo Benjamin), copia de la copia, repetición, repertorio de lo frecuente, triunfo del hábito.

Hablamos, pues, de un paisaje mimético, repleto de personajes seriados, copiados de un modelo efímero, y de un actividad comercial cuyos productos –dentro de las diferentes áreas de consumo– se repiten e imitan. Esta escena, propia de *Blade Runner* (los replicantes, recordemos) y de toda la decadente imaginería futurista, tiene como principal gurú a la mercancía como objeto y sujeto en cuestión, como elemento altamente desencadenante desde su aparente pasividad. Por ello Marx vio en la mercancía algo más que un simple motivo de intercambios: «A primera vista la mercancía parece ser una cosa trivial, de comprensión inmediata. Su análisis demuestra que es un objeto endemoniado, rico en sutilezas metafísicas y reticencias teológicas.»[5]. Y más adelante dirá: «Lo que aquí adopta para los hombres la forma fantasmagórica entre cosas es sólo la relación social determinada existente entre aquellos». Esta forma fantasmagórica que adopta la mercancía es análoga, dice Marx, a los figuras del espacío religioso que parecen gozar de vida autónoma, es decir una imagen de San Isidro poco tiene que ver con la producción misma de la imagen, y mucho menos con el artista que la talló. El creyente verá en esa figura al mismísimo San Isidro y así la imagen se distanciará de su productor, incluso de su arte, hasta vivir por sí misma. Lo mismo ocurre con la mercancía: lejos de guardar una relación directa con el trabajo humano que la produce, la mercancía se independiza hasta inscribirse en el concierto de las relaciones con los hombres, determina costumbres y capacidades, invita a comportamientos y conductas sólo impulsados por la fuerza de su realidad fantasma. De ahí que Marx vea en ella a un fetiche, es decir la sustitución de algo, y ese algo es el producto mismo, que luego de su mercantilización se convierte en objeto de deseo y sinónimo de *status*; entra así en el diálogo de lo social no sólo a partir de su realidad económico-nominativa, sino en los oscuros y apremiantes mecanismos de la comunicación gregaria. De ahí que la mercancía se convierta en un lenguaje a traducir: «...descifrar el jeroglífico, desentrañar el misterio de su propio producto social, ya que la determina-

[5] *«El carácter fetichista de la mercancía y su secreto», en* El Capital. Crítica de la economía política. *Ed. Pedro Scaron, Siglo XXI, vol. I. Pág. 87 Tomado de J. M. Marinas, «La fábula del bazar. Etica y cultura del consumo»,* Revista de occidente, *diciembre, 1994.*

ción de los objetos para el uso como valores es producto social suyo a igual título que el lenguaje»[6].

Si la mercancía es el jeroglífico, la moda es el alfabeto que confiene ese jeroglífico, el código como ley: «La prueba de que la moda es un mero engendro de necesidades sociales, mejor aún, de necesidades psicológicas puramente formales, está en que acaso nunca podemos descubrir una razón material, estética o de otra índole, que explique sus creaciones»[7].

El *mall,* esa especie de *Madurodam* internacional con todos los servicios a nuestra disposición, despliega toda una vasta red de significantes a través de las marcas y logotipos, acompañado esto del concurso de luces especiales, publicidad a rabiar, ofertas formidables. Es decir: la cadena *sígnica* del centro comercial es profusa, y radiantemente anárquica, lo que produce un espectáculo de signos en movimiento constante, como si se tratase de una discoteca con sus mensajes estroboscópicos.

El *mall* y la modernidad

La creación de una vasta red de bulevares para la ciudad de París en 1860, y los cambios traumáticos que estas construcciones dejaron en la cultura urbanística, guardan una curiosa relación con el efecto de los centros comerciales en las gentes de hoy. A finales de 1850 y a todo lo largo de 1860, París, bajo prefectura de Haussmann y el deseo mesiánico de Napoleón III, pasó de ser una urbe de estructuras y trazados todavía medievales a convertirse en un escenario de experimentación urbanística, o mejor, en el lugar de nacimiento de la nueva ciudad moderna. Frente a las callejuelas estrechas, las diminutas calzadas, la organización arbitraria y caprichosa de las vías, el nuevo Paris ofrecía grandes espacios públicos de anchas aceras arboladas; sustituía el trazado catastrófico del crecimiento no planificado y ofrecía tranquilidad geométrica y racional con avenidas infinitamente rectas. Se proponía así un espacio de seguridad a los viandantes que, en medio del tráfago anárquico de los carruajes, eran fáciles víctimas de arrollamientos y accidentes diversos[8]. Así la seguridad de los peatones

[6] Idem, 91.

[7] *«Filosofía de la moda», George Simmel,* Revista de Occidente, *número 1, primera época, 1923, en* Cultura femenina y otros ensayos, *Austral, 1938. Tomado de J. M. Marinas, cit.*

[8] *«...cuando cruzaba el bulevar corriendo, chapoteando en el barro, en medio de un caos en movimiento, con la muerte galopando hacía mí por todos lados» («La pérdida de una aureola»,* Spleen de París, *Charles Baudelaire)*

ganaba mucho con esta nueva propuesta de oxigenación peatonal, y ello contribuía directamente a ofrecer un *topos* comercial de mayor atractivo, que aprovechaba las ventajas del paseo arbolado para colar sus atractivos de vitrina[9].

Este formidable y ambicioso plan urbanístico debió sacrificar para su logro una buena parte de los barrios más antiguos de la ciudad, dejando a su paso las ruinas de muchos hogares arrasados. Podemos imaginar el paisaje del París de aquella época como una mezcla patética de esplendente modernidad y miseria en escombros. Junto a los bulevares rozagantes y recién inaugurados estaban las ruinas de los barrios antiguos declarando su espanto, evidenciando las diferencias sociales, dividiendo la ciudad en dos. Esta ruptura física, traumática, aparentemente esquizoide en lo social, lograba, sin embargo, algo totalmente nuevo: los espacios gigantes y comunes de los bulevares permitían la convivencia de ricos y pobres en sus aceras y paseos. Si antes la ciudad invitaba a la incomunicación entre sectores distantes –casi siempre distanciados por razones económicas y segregacionales—los bulevares vienen a unir esas distancias y proponen algo así como una calle democrática. «Las transformaciones físicas y sociales que quitaron a los pobres de la vista ahora los traen directamente al campo visual de todos»[10].

Otro elemento nuevo que trae consigo la creación de los bulevares es el cambio cualitativo con respecto a las dicotomías de lo público y privado: el bulevar ofrece la posibilidad de vivir una intimidad en lo público –cuando siempre lo íntimo estaba relacionado a estar físicamente solos. La extensión casi infinita del bulevar –en contraposición a los visibles límites de la antigua plaza– invitará a esta nueva forma de vivir la ciudad, que no será otra que la de la vivencia inédita del anonimato, imposible de pensar en el barrio gótico y sus calles estrechas. De ahí a la leyenda iconográfica del París de los enamorados (Robert Doisneau) que se besan y abrazan en medio del tráfago de las calles, hay un paso.

Todo este paisaje de modernidad reciente fue visto y reflejado, como ya se sabe, de manera minuciosa por Baudelaire a lo largo de su obra. El impacto del bulevar en el espíritu de la ciudad de la segunda mitad del siglo pasado, el beneficio que trajo esto para el desarrollo del comercio como lo entendemos hoy y las transformaciones que el espacio urbano ejerció sobre los habitantes, parecen conformar una suerte de antecedente de lo

[9] *Dos libros iluminan estas líneas y las próximas. Se trata de* Todo lo sólido se desvanece en el aire, *de Marshall Berman e* Iluminaciones II Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo, *de Walter Benjamin.*

[10] Todo lo sólido se desvanece, *Marshall Berman, Siglo XIX, Madrid, 1991, p. 153.*

que sería el centro comercial de hoy. Se trataba del paso de una ciudad a otra, la adaptación de la vieja urbe a los requerimientos de la época, el intento de hacer una ciudad perfecta, controlada; vivir el sueño de la seguridad y la armonía, todo esto guarnecido por los beneficios del comercio y el nuevo diálogo que éste entablaba con el caminante.

El centro comercial de hoy en día es un bulevar bajo techo. Con nuevos accesorios, nuevas tecnologías, publicidad explosiva, estacionamientos, etc, sin duda, un espacio más autónomo. Si el bulevar viene a insertarse en la ciudad, sus límites abiertos le permiten entremezclarse, confundir sus fronteras, integrar su amplio ámbito al resto de la ciudad. El bulevar, quizás debido a esto, goza de mayor entrega y sobre él recae un profundo sentido de pertenencia. El bulevar «pertenece» a los ciudadanos y estos ciudadanos-paseantes-consumidores se reconocen vivamente en él, porque, en el fondo, nunca ha dejado de ser un espacio público, el lugar de todos. El centro comercial, si bien comparte muchas cosas con el bulevar, no puede, ni mucho menos, gozar de esta última virtud. El *mall* no pertenece a nadie, ni a los dueños de las *boutiques*, ni mucho menos a la población que lo frecuenta. El *mall* está cerrado al vacío, y como la caja fuerte de un banco, sólo abre sus puertas en horarios rigurosos. Es cierto que toda una generación de jóvenes nacidos en los 70 (sobre todo en Estados Unidos y sus áreas de influencia más directa) concibieron el *mall* como club social, punto de encuentro, estación del ocio, prolongación del parque. Allí estaba lo que necesitaban: salones de vídeojuegos, Mc.Donald's, espacio para el *flirt*. Ellos viven la vida dentro del centro comercial con una naturalidad pasmosa. Se los ve a gusto, relajados, y si pensamos en un dueño de esos espacios, pensaremos primero en ellos. Crecerán arraigados a la memoria de ese *su* espacío tan entrañable, así como otros crecimos con la memoria de un patio y un parque.

Un nuevo templo

Hoy en día, la iglesia de Moisés y Aarón en Amsterdam está ocupada muchas veces por cursos de yoga, conciertos, actos culturales o mercados de artesanía. En las plantas inferiores de *Saint Martin in the Fields* en Londres se encuentra una especie de pequeño complejo comercial donde la oferta se extiende desde un *self-service* vegetariano hasta la venta de objetos de arte y música celta. No es raro –sobre todo en los países protestantes –encontramos en las naves de una iglesia con tiendas de *souvenires*, reproducciones y tarjetas postales. Todo esto sin contar con las copiosas

estampitas, medallas, libros de rezos, velas, barajitas (en el caso de los católicos) que inundan la atención del turista y se ofrecen como medio eficaz de la obtención de la caridad.

Aquella única manifestación iracunda de Jesús, cuando expulsó a patadas a los mercaderes del templo, sería hoy una empresa idiota, toda vez que son los mismos sacerdotes y sus economías depauperadas quienes se han visto obligados a convertir su espacio sagrado en mercado de imágenes y recuerdos.

Pero el hecho de que el mercado se encuentre en el corazón del espacio sagrado, (cuestión ésta que tiene, sin duda, algunas ventajas) nunca será tan estremecedor como el caso contrario: el templo como apéndice del *mall.* En 1981 en Alberta, Canadá, se fundó uno de los centro comerciales más grandes (aún hoy en día) del mundo. Sus características: cerca de mil tiendas, restaurantes, hoteles, cancha de minigolf, un *Water park* donde, incluso, se puede practicar el *surf,* un zoológico, un polideportivo, más de 500 especies de árboles y, por supuesto, una iglesia. El lugar sagrado ya no contiene, *es* contenido: el pez grande se come al chico. La situación ha dado un vuelco de 180°, y cabría preguntarse, ¿cuál es ahora el espacio sagrado?

La iglesia se convierte en un apéndice más del centro comercial (donde todo es fragmento). Su valor es el mismo que el del hotel o la *boutique*. Su nueva ubicación la banaliza. Imaginar un bautizo, un matrimonio, un oficio de difuntos en esta *Market-church,* mueve a risa y hace migajas toda posibilidad ritual. La vinculación ancestral de la arquitectura del templo con las fuerzas naturales y el cielo que la domina, no parece tener aquí una importancia más allá de la simulación y el aparataje. Como aquellas primeras y pequeñas iglesias de evangelistas y testigos de Jehová domiciliadas en el piso 17, por ejemplo, de una torre de 25 plantas, estas iglesias dentro del *mall,* no gozan (a nuestra vista) de espíritu religioso y confunden el espacio sagrado con la oficina, el gabinete, el despacho de Dios. Algo parecido sucede en los clubes sociales, donde también la iglesia o la capilla es tanto o menos que la piscina o la cantina. Pero en la dinámica de los clubes trabajan otros intereses (tampoco muy distintos), y la idea del espacio cerrado se conjuga con la de membresía: comunidad cerrada, burbuja, élite.

Por otra parte, la capacidad competitiva de los símbolos religiosos es casi nula frente a la radiante simbología que exhiben la mercancía y la moda. Su capacidad disuasoria, tan mermada y débil, parece darse otra oportunidad, colocándose del lado de los vencedores, para intentar pescar algún alma en ese tráfago de paseantes y consumidores.

La iglesia se va de mudanza. Hace su equipaje, cambia de domicilio. Acude donde están las personas y no al revés. Ella, la divina, se instala en el corazón de lo secular, donde el tiempo pasa a la velocidad de la moda, y nada es fijo y adorable más que en la alegría y estridencia de su instante pleno. Al *mall* sólo le faltaba el concurso de lo «eterno» para configurar su espejismo de perfección. Siendo el *mall* el nuevo templo, a la iglesia le queda (como a los «centros históricos» de muchas ciudades) una ventana turística, una agenda de fiestas policromas, una terrible competencia con el astrólogo, el cartomántico o el lector de las cenizas.

Televisión y *Shopping Center*

Si el *mall* tiene un correlato audiovisual ese es el del videoclip –y también el *zapping* que es otra forma epiléptica de la imagen. El *mall* busca la agrupación de lo diverso, la agrupación de lo heterogéneo. El videoclip y el *zapping* son la construcción de un campo visual a partir del parpadeo, la necesidad de cambio como principio narcótico. El paseante del *mall* no se detiene más que algunos segundos frente al escaparate, de inmediato pasa al próximo, y de éste al otro, y así, muchas veces, sin entrar en ninguna tienda, sin comprar absolutamente nada. Es la nueva versión del antiguo paseo *(mall,* palabra inglesa, quiere decir eso). Pasear, *pasar.* Y como no hay tiempo que perder, entonces ese paseo debe ofrecernos –ya no los infinitos desiertos de Arizona, o la contemplación de las gigantescas mesetas de Guayana—sino más bien, y sobre todo, algo de altísima frecuencia en cuanto a lo cambiante: el paseo se reduce en distancia y se multiplica en paisaje; no en su inmensidad, sino en su variedad.

El televisor es un *mall* en potencia. La telecompra ofrece más seguridad y confort que el mismo *mall,* sólo que la telecompra no permite la exhibición de nuestra capacidad, de nuestro *status*. Porque también salimos de compra para que nos vean comprando, para pasearnos con espléndidos paquetes y bolsas de marcas afamadas. La telecompra es extremadamente discreta, y el consumidor tipo ve la discreción como un obstáculo, algo inservible, incómodo. Así, no es casual que la telecompra se haya dirigido hacia mercados especiales: sistemas de adelgazamiento, almohadas para insomnes, es decir: productos que revelan una «disminución», un «padecimiento» en la persona, o productos que resultan tan indispensables que es «vergonzoso» adquirirlos. Aunque en la mayor parte de los casos la televisión es el catálogo de los sueños y el *mall* el lugar donde hacerlos realidad.

La textura del *mall* (dos escritores latinoamericanos)

El escritor argentino Marcelo Cohen, en su cuento «El fin de lo mismo» establece un formidable y demoledor vínculo entre la televisión y el *shopping center*. En él una especie de héroe televisivo llamado Hijo de la Ira denuncia la violencia y los problemas de la ciudad y se convierte en vehículo masmediático de la indignación de la población. Su discurso está dado por palabras como estas: «Si el gobierno no se ocupa, nuestro programa comunitario y la vigilia de los vecinos lo hará posible. Sí, iremos a los barrios: a colaborar, a registrar, a preparar los cuerpos para la entropía de la tranquilidad recuperada».

El discurso populista, casi paramilitar, se aprovecha de la anarquía que se vive en las ciudades latinoamericanas (Buenos Aires, concretamente) y logra ascender en el imaginario de la población atenazada por la inflación trepidante y la delincuencia: «...el embrujo televisivo de Berto Ugambide, el Hijo de la Ira, había inflamado la ciudad de un fervoroso rencor. Sobre el repetido horizonte de robos y barricadas, de indigencia y revancha, en la atmósfera inflacionaria se acentuaba la indeterminación, esto es, la imposibilidad de conocer al mismo tiempo el valor del dinero y su velocidad de traslado.» Como un sacerdote de la tele, este Hijo de la Ira comunica con éxito su discurso intolerante, hasta salir de su ámbito mediático y hacer algo así como su debut en público: «El Hijo de la Ira consideró que la calle ya no manchaba tanto, y decidió contribuir en persona a los últimos trabajos de desinfección. En nuestro barrio, los cazadores le construyeron una casamata en la nave central del shopping center, entre una boutique y una heladería».

Allí, en el nuevo centro, en la nave central del *shopping center* el Hijo de la Ira monta su casamata blindada desde donde poder apuntar y disparar a gusto. Se trata de un entarimado producido con cierta espectacularidad, desde el cual proponer soluciones fascistas a manera de mitin, entre las cuales estarían los controles y requisas indiscriminadas, la política de «desinfección» y «registro», la formación de brigadas (comandos) civiles que enfrenten la delincuencia galopante, producto de una economía de asfixia.

Este paisaje comercial, posmoderno, permite a Cohen tejer una ácida crítica a la sociedad de consumo y a sus sacerdotes pacifistas y asépticos. El *mall,* palacio de la espiral inflacionaria latinoamericana, es a su vez la tarima donde el discurso normatizado e higiénico esconde tras de sí un odio (una ira) a lo marginado, y una excusa perfecta a la represión como forma eficaz de erradicación de problemas: «Quiero pedir tres hurras por el regreso de la tranquilidad. Pero el triunfo del barrio no está sellado. Pasado

mañana nuestros servicios técnicos, ayudados por aquellos voluntarios que deseen colaborar, iniciarán casa por casa y cuerpo por cuerpo una campaña de exámenes preventivos. Cada individuo debe estar sano y cada hogar limpio para sobrellevar la entropía que se acerca. ¡Tengamos un barrio normal!»

Ricardo Azuaje, joven narrador venezolano, ha escrito una noveleta o relato largo titulado *Viste de verde nuestra sombra* donde se plasma a un personaje aturdido y enajenado por la hostilidad de Caracas. Esta ciudad –representación fiel del desarrollo caótico de las grandes urbes latinoamericanas—se presenta como el escenario de un despliegue policial en busca de ese sujeto enajenado y altamente peligroso. Para ello se aprovechan los paisajes de la ciudad como cartografía fiel de la cacería, de manera de registrar, desde el mayor realismo, los espacios más simbólicos de la capital y su empobrecimiento visible en manos de la tiranía de la delincuencia. La ciudad sofocada en su trazado irregular, arbitrario y nocturno, da cuenta de la hostilidad que anida en ella, y el relato se inclina hacia la construcción de un sujeto destruido, aniquilado en la entrañas del monstruo. *Viste de verde nuestra sombra* tiene como verdadero protagonista a Caracas, que en su aparente descanso nocturno (la persecución ocurre durante la madrugada) revela, sin embargo, una pulsión de peligros y amenazas latentes. Se trata de una especie de guía de turismo criminal, donde el visitante –el lector—es invitado a recorrer las intimidades más venosas de un cuerpo de cemento. El relato –debo decirlo—no pasa de ser una visión más de la ciudad como representación del caos, y de ese caos visto como responsable de los desarreglos subjetivos, individuales. Sin embargo, lo que nos interesa rescatar no es la enajenación sufrida por el sujeto sino algunos escenarios donde se desarrolla la historia.

En primer lugar me gustaría mencionar la vida subterránea de Caracas, protagonizada por la fastasmática higiene del metro. Los dos amigos del enajenado descienden a los andenes en busca del personaje convertido en indio con hacha en mano, peligrosísimo. El escenario del metro permita dar testimonio del estado esquizofrénico de la ciudad en relación con la superficie y el subsuelo. Mientras arriba la ciudad se destuerce en laberíntico desorden y absoluta anarquía caribeña, abajo el paisaje cambia totalmente para presentar una ciudad sospechosamente distinta, racionalmente concebida en su aséptico diseño, y ocupada por usuarios de extraña conducta decorosa. El metro es la trinchera intocable de esplendente modernidad, y en sus bajos se resuelve lo que aún no se ha podido resolver en la superficie. El descenso ya no sería a los infiernos sino a un paraíso de acero. El paraíso sustituye al viejo Hades, y las arquetípicas valo-

raciones de lo profundo enfrentado a lo solar, enrocarán su sentido. La claridad (siempre aparente) estará en las luces de neón de los andenes subterráneos, mientras que en las calles populosas, bajo el sol trepidante, se vivirá una realidad radical.

La última escena del relato ocurre en un lugar llamado Parque Central. Se trata de un gigantesco complejo comercial-profesional-habitacional que lleva todavía más allá los límites de lo que tradicionalmente entendemos como centro comercial, para incluir sobre las áreas profesionales y comerciales, cuatro altísimas torres de numerosas viviendas. Si el *mall,* como hemos visto ya, se plantea el copiado de un centro urbano, este mamotreto llamado Parque Central adiciona también viviendas (no sólo hoteles), intentando construir el sueño de una verdadera ciudad comercial. La última parte de *Viste de verde nuestra sombra* se desarrolla en los espacios de este enorme complejo de concreto, y termina con el encuentro del enajenado y sus amigos en las oscuridades de su gigantesco estacionamiento: «cientos de máquinas paralizadas, muertas, el lugar ideal para buscar refugio, un infierno hecho a la medida de la ciudad».

Nuevo espacio fantástico

Ya no el castillo encantado, ni el barco fantasma, ni la casa tomada, ni la isla de los inventos, ni el gabinete del doctor chiflado, ni la carpa del circo, ni la metrópolis de Fritz Lang, ni Pasárgada, ni Ítaca, ni Manoa, ni Eldorado, ni ciudades invisibles. Ya no las estaciones espaciales, ni los mundos submarinos, ni los vientres de la ballena, ni los lomos de la ballena, ni Babilonias, ni Sodomas, ni Gomorras. Ya no los desiertos centáuricos, ni las selvas del hombre-mono, ni las habitaciones exterminadoras, ni los trenes misteriosos, ni el metro del París cortazariano, ni el Londres brumoso del asesino de rubias. Ya no los hospitales británicos, homeopáticos, de ultramar, ni ciudad gótica, ni Xanadú, ni laberintos espiralados, ni rosedales, ni edenes, ni Cartago. El centro comercial, el *mall,* el *shopping center,* esa burbuja repleta de confusos significantes, cápsula oxigenada con los placeres del turismo, ciudad ideal con espíritu de pasarela y feria de humanos logotipos, se propone como un espacio nuevo, como una configuración fantástica por su realidad inobjetable y al mismo tiempo simulada, por ser un *remake* que supera a lo real, por ser la geografía de los sueños, la ciudad en miniatura donde soñar que *sí* podemos vivir en este mundo. El triunfo de la arquitectura de ficción sobre nuestro espacio de convivencia urbana. El sueño de la ciudad perfecta se ha cumplido a nuestro pesar.

Filiaciones literarias (y 2)*

Dominique Viart

Los relatos de filiación no se refieren sólo a la filiación biológica. En la mayor parte de los textos, efectivamente, se reúnen reflexiones sobre la familia en sentido estricto con las herencias literarias. Así ocurre en Michon, del que he destacado *Rimbaud hijo*, Juliet y su invocación de Beckett, Pingaud que firma un *Adiós a Kafka*, y finalmente, Simon, el cual, en la conclusión de *La acacia* –y no es la menor sorpresa para los que recuerdan las polémicas estéticas promovidas por los «nuevos novelistas»– declara haberse puesto a escribir tras haber leído todo Balzac. François Bon –que rechaza el término *filiación* aplicado a él mismo– lo dice desde su primer libro, *Salida de la fábrica*: es Kafka quien le permitió efectuar ese trabajo sobre sí mismo que conduce a la escritura. De la misma forma, sus obras posteriores dan lugar a Cervantes (*El crimen de Buzon*) y a Hoffmann (*Calvario de los perros*). Bergounioux incluye en *El huérfano* un estudio sobre Flaubert y juzga su propia posición bajo esta luz: «Me encontré allí con una suerte de parentesco póstumo y desdichado, una comunidad de intereses en esa lucha simbólica en la que nos esforzamos para salvar algo propio».

Este último ejemplo es el más revelador del debate que se instaura entre la figura literaria interrogada y el sujeto contemporáneo. El autor de *La educación sentimental*, según Bergounioux, «se limitó a desgajar de la realidad a aquéllos que se reclamaban de ella, en tanto él no se reclamaba para nada». El narrador de *El huérfano* rechaza esta forma de nihilismo. Si Flaubert –escribe– «sólo ha escrito para persuadir al lector de que en la vida y en el mundo nada vale, los libros que suscribe obtienen su valor de los valores que han abolido»[11]; Bergounioux, por el contrario, se halla vinculado con esta realidad y lo está, justamente, por un vínculo filial: «No se trataba de devenir Flaubert, es decir nada en absoluto. Flaubert no tenía nada que salvar, a nadie que evitar. Nadie necesitaba de él, de algo que él fuera,

* *La primera parte de este trabajo fue publicada en el n.º 591.*

[11] *P. Bergounioux-François Bon: «Le tremblement authentique»,* Quai Voltaire, *n.º 3, 1991, pp. 16/21.*

para buscar en su destrucción un ser y una pausa. Mi padre me complicó la tarea. No había escapatoria donde no lo arrastrara conmigo»[12]. La articulación entre las filiaciones literaria y biológica aparece aquí como esencial. No sólo porque confirma, con su doble movimiento, una búsqueda de referencias y una interrogación a las diversas formas de herencia del sujeto, sino, aún más, porque muestra a las claras que esas dos filiaciones dialogan y, en consecuencia, se sitúan, para el escritor, en el mismo plano de recepción.

Esta temática de la filiación está profundamente relacionada con una actitud ante la herencia cultural. Lejos de oponerse a tal herencia, de querer hacer tabla rasa como lo pretendían las vanguardias o de disfrazarla en las citas, prácticas de pegote y subversiones, las obras contemporáneas se vuelven hacia ella en una perspectiva menos negadora. De hecho, es la noción misma de ruptura la que ha perdido fuerza y pertinencia. ¿Cómo romper, en efecto, con algo que ya está deshecho? La modernidad se pensó como una teleología. Participaba de las ideologías del progreso y conoció una axiología fuerte, sabiendo establecer, a menudo por medio de los manifiestos, lo que sostiene y lo que rechaza. Las vanguardias, de tal forma, situaron la ruptura al comienzo de su deriva. Ahora, la ruptura no está de moda en una época insegura de sí misma. El sujeto contemporáneo sustituye la ruptura por la interrogación de su herencia. Pero pensar lo contemporáneo como lo que rompe con la ruptura sería pensar aún en la línea de la modernidad. Sería, evidentemente, un error lógico, porque la modernidad es insuperable: se supera a sí misma continuamente.

La realidad de la literatura contemporánea es que no se encuentra en condiciones de proponer algo que parezca una superación. Le faltan criterios axiológicos y su malestar no le permite afirmar ni negar. A una pregunta de Marianne Alphant, que le pedía definirse como autor moderno, Michon contestó: «La tabla rasa es una torpeza. Hemos leído, tenemos alguna información, escribimos con la literatura universal y sobre ella, no le pasamos por encima. Imitamos, sí, como se ha hecho siempre, imitamos apasionadamente y al tiempo no imitamos: cada libro, cada vez, es un saludo y un insulto a los padres, un reconocimiento y una denegación»[13].

[12] *Punto de referencia y contramodelo, Flaubert obsesiona literalmente la obra de Bergounioux que le ha dedicado una investigación universitaria –una parte del trabajo fue publicada por Roland Barthes en* Communications, *n.º 19, año 1972, «Flaubert et l'autre»– y recientemente lo ha incluido, junto con Faulkner y con sus compañeros de literatura François Bon y Pierre Michon, en un programa de conferencias de poética organizado por la Villa Gilet de Lyon. Cf. Pierre Bergounioux:* La cécité d'Homère, *Paris, Circé, 1995.*

[13] *Pierre Michon-Marianne Alphant:* L'oeil de la lettre. Rencontre avec Pierre Michon, *1994, p. 6.*

Esta respuesta, teñida de sentido común, parece apelar a una evidencia. Sin embargo, se sitúa en una doble relación con la historia literaria que se trata de elucidar: por una parte, insistiendo sobre la noción de herencia, considera inoperante la pretensión de una ruptura radical del discurso moderno y, por el contrario, se coloca en una relación fecunda con la literatura anterior. Por otra parte, la metáfora escogida, que es justamente la relación filial, ilustra y confirma la propuesta según la cual esta ola de la novela familiar que marca a la literatura presente no sólo afecta a la temática sino que reproduce en la ficción el vínculo del escritor con su herencia cultural. La literatura se aproxima bastante a las recientes evoluciones de la arquitectura. Al renunciar a las grandes teorías del funcionalismo internacional, cierto número de arquitectos han redescubierto la historia de la arquitectura y han decidido manifestar esta historia en sus obras. Lo mismo ocurre con ciertos textos de nuestra época: redescubren lo que la literatura puede aportarles, no en el juego virtuosístico de las reescrituras, sino en una suerte de fecundación de la escritura presente por las fuerzas de la escritura pasada.

Ciertamente, las manifestaciones literarias de un desconcierto generacional no son nuevas. La mayor parte de la literatura romántica, según lo ha mostrado muy bien Pierre Berbéris, se construyó sobre este tipo de relación con el mundo. Es la literatura del llamado «mal del siglo», cuyo ejemplo más característico es el segundo capítulo de *Confesiones de un hijo del siglo* de Alfred de Musset. Pero la posición de Musset y, en general, de todos los románticos, es diferente de la adoptada por nuestros contemporáneos. Su mal del siglo era un desgarro entre un ideal –que produjo los mayores trastornos históricos en los países afectados– y la decepción que los embargó ante la realidad demasiado material de una revolución industrial y burguesa. En el período contemporáneo, carente de ideal, ya no se trata de un desgarro sino de una incertidumbre que instaura una nueva relación con el otro de la cultura, como aquel a quien el sujeto contemporáneo puede dirigir sus preguntas.

Si la simplificación no corriera el riesgo de convertirse en caricatura, podrían distinguirse tres líneas de actitud estética e ideológica ante la literatura anterior:

– la clásica, que exalta la imitación de los antiguos y confina con el academicismo;

– la moderna, que instituye la ruptura como fundamento y limita con el gesto de la tabla rasa reivindicado por las vanguardias;

– la actitud contemporánea, que se sitúa en otro tipo de relación: su situación invalida la ruptura, considerada hasta el momento como válida, porque la desligitimación no afecta, como lo creyeron o afectaron creer las

vanguardias, a cierta forma de utilización del lenguaje sino a la esencia misma de toda palabra. En consecuencia, privilegia un gesto de lectura, sin exclusividad ni exclusiones. Esta lectura no es la búsqueda de un modelo al cual testimoniar cierta fidelidad, ni tampoco un rechazo de prácticas anticuadas, sino un ahondamiento de las propias interrogaciones.

Se trata, en efecto, de una lectura crítica que dirige a sí misma el propio trabajo crítico. Es significativo, me parece, que esto suceda justamente en el momento en que se debilitan en Francia las grandes elaboraciones estructuralistas, cuando nuestro campo cultural se ha abierto a la estética de la recepción teorizada por Jauss y la escuela de Constanza, mientras nuevas formas de estudio de los textos privilegian la lectura, sobre todo bajo la égida de Michel Picard. Es el axioma de Proust, según el cual «todo lector, cuando lee, es el lector de sí mismo», pero tomado al pie de la letra, quizá con una simple sustitución: el escritor contemporáneo es, a la vez, el crítico de su herencia literaria y de sí mismo.

La literatura, tal como la hereda lo contemporáneo, lejos de constituirse en modelo o contramodelo, aparece entonces como el lugar donde se recuperan, de diversas maneras, las preguntas que agitan al sujeto de hoy. De movida, la literatura contemporánea no es una producción sino una recepción: una lectura-escritura, o sea una escritura que sitúa a la lectura en el corazón de sus principios. Esta lectura-escritura difiere radicalmente del gesto mistificante de las vanguardias. No se trata de edificar un panteón (como las listas de «lee esto y no leas esto otro» de los surrealistas) ni de proscribir las obras (señalándolas como «cadáveres» o como edificadas a partir de nociones caducas). Lo contemporáneo, al contrario, se propone reducir la parte del mito (véase, nuevamente, *Rimbaud hijo*) y busca en la escritura del otro las huellas y los tratamientos de sus propias interrogaciones. Si, como a veces se dice, lo contemporáneo parece haber renunciado a la facultad de juzgar (*anything goes*) no es porque asistamos a un triunfo de las estéticas de la indiferencia (con las cuales algunos identifican la posmodernidad)[14] sino que se considera bueno todo aquello que enriquece nuestras actuales interrogaciones aunque juzgar no sea lo más importante. Lo contemporáneo deja poco espacio al tribunal de evaluación. En efecto, para juzgar hace falta una estabilidad criteriológica que hoy está ausente. Los contemporáneos escriben a partir de su fragilidad. Esto impide a los autores-lectores que son transformarse en autoridades. No confunden las etimologías y para ellos el autor es quien añade, no quien autoriza.

[14] *Ver sobre todo Gilles Lipovetzky*: L'ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain, *Gallimard, Paris, 1983.*

La lectura-escritura, por el contrario, instala en el corazón de la obra un principio dialógico, no sólo en el sentido amplio que Bajtín da a este término (todo «discurso se encuentra con el discurso de otro a lo largo de todos los caminos que conducen a su objeto, y no puede dejar de interactuar con él viva e intensamente»)[15] sino en un sentido más estricto, el que a la vez se refiera a la cuestión misma de la creación y se manifieste en su práctica efectiva. El sujeto avanza en su obra y en él mismo por medio del intercambio, conforme a un principio de intertextualidad activa cuya clave está en una obra de Gracq cuyo título es emblemático: *Leyendo escribiendo* (1981). Es, en efecto, una de las mayores características de la literatura presente, en sus textos de creación, la recepción de las obras del pasado.

Esta práctica es eminentemente liberadora. Permite, en principio, tomar consciencia de sus propias mediaciones, no subsistir sin percibir las ilusiones culturales en la transcripción que se entiende hacer de un objeto dado (el referente del estructuralismo, ya sea que se trate de lo real o del sujeto mismo, de su memoria, de sus emociones). Simon ha abierto la vía al insistir en este tipo de fenómenos ya señalado por Stendhal. Es así como la literatura contemporánea puede desplegar sus interrogaciones respecto al sujeto sin caer en la ilusión autobiográfica (porque todo es reconstitución *a posteriori*, o sea ficción –pero, como dice Lacan, «todo sujeto se pone a prueba en una línea de ficción») o decir su perplejidad ante lo real sin caer en la ilusión realista (porque la escritura contemporánea es consciente, por otra parte, de que todo es representación).

Puesto que no es una teoría, esta práctica de escritura no puede reducirse a un simple gesto estético. El diálogo que se instaura en las ficciones que da a leer no es cita ni pegote, sino todo un debate. Bergounioux debate con lo que recibe de Flaubert para evaluar su propia actitud existencial. Michon interroga a Rimbaud o a los pintores, Goya, Watteau[16], Van Gogh[17] para evaluar la pulsión de escribir a la que intenta responder. Bon evoca a Balzac, a Baudelaire, a Hoffmann, para encontrar las vías susceptibles de decir, hoy, la ciudad, la miseria, el espanto o la locura. Con una consciencia clara de los callejones sin salida de la ambición realista, todo el proyecto de este autor consiste en hallar el medio de hacer advenir una palabra deformada hasta el presente por los discursos que han intentado reproducirla. Bon asume la paradoja de una literatura novelesca que, al pretender poner en escena unos fragmentos de realidad, ahonda en lo más lite-

[15] *Mijail Bajtín: «Le discours dans le roman» citado por Tzvetan Todorov*: Bakhtine, le principe dialogique, *Seuil, Paris, 1981, p. 98.*

[16] *Pierre Michon*: Maitre et serviteurs, *Verdier, Paris, 1988.*

[17] *Pierre Michon*: Vie de Joseph Roulin, *Verdier, Paris, 1990.*

rario de nuestra cultura para conseguirlo. La propuesta rimbaldiana de «encontrar una lengua» no ha dejado de estar a la orden del día, tanto más cuanto que la sospecha se ejerce sobre las formas inmediatas y pseudomiméticas de la escritura. El autor de *Salida de la fábrica* se volvió entonces hacia las violencias de la literatura, sea que nos vengan de la Biblia, de Céline, de Rabelais, de Saint-John Perse, de Rimbaud o de cualquier otra parte, para decir las violencias soportadas en la vida cotidiana por todos los excluidos de la cultura[18]. Encuentro tocante si los hay, ya que en estos investimentos de palabras llegan a decirse hasta las mutilaciones, las alienaciones, las soledades del mundo contemporáneo. Con Bon se descubre hasta qué punto la escritura es una práctica del efecto y no una representación falaz de los hechos. Por descontado, el conjunto ha de conseguir precisión en sus efectos, en concordancia completa con lo que se dice.

La finalidad última no es instituir una estética ni constituir un nuevo arte poético. La pregunta dirigida a estas obras no comprende la evaluación de las formas ni de los estilos. Más allá de las formas y los estilos pero pasando a través de ellos, busca en la escritura lo que se puede investir o recuperarse del sujeto en lo real. Lo contemporáneo parece acabar en este sentido con la ambición del libro sobre nada y con la ausencia de sentido. Según los fenomenólogos, toda consciencia es consciencia de algo y así toda escritura es escritura de algo. Sin llegar a las encarnaciones magistrales y carnales que pone en escena Sylvie Germain, la literatura de hoy ya no persigue esa suerte de borramiento o agotamiento largamente estudiada por Blanchot[19]. Es notable que, sean cuales fueren las numerosas afinidades entre obras como las de Beckett y Juliet, por ejemplo, la segunda no deja de intentar un nuevo investimento de la escritura por el sujeto, en tanto la primera perseguía su definitivo borramiento.

Muy consciente de que el sujeto sólo se encuentra en la lengua y que es a la vez revelado, deformado y traicionado por ella, la escritura contemporánea se instala en esta convicción de que la prueba de la lengua es la prue-

[18] *La crítica contemporánea se ha dedicado a estudiar esta particularidad de la escritura que escribe a partir de otros textos, de otras obras, de otros signos. Es notable constatar hasta qué punto esta cuestión atraviesa nuestra época. Piénsese en Michel Riffaterre, Gérard Genette, Mijail Bajtín, ya citado antes y su redescubrimiento propuesto por Todorov, Antoine Compagnon, etc. Pero las conclusiones son muy diversas: Compagnon estudia sobre todo a Montaigne, Aron Kibedi Varga hace de ella una característica del relato posmoderno, en tanto Genette amplía considerablemente el corpus de la llamada literatura de segundo grado y Riffaterre ve en ella una característica de cualquier escritura. No se puede hacer de la reescritura una característica de la literatura contemporánea en tanto los críticos ya citados muestran que está en vigor desde hace mucho tiempo.*

[19] *Toda la obra de Blanchot va en tal sentido. Ver también Dominique Rabaté*: Vers une littérature de l'épuisement, *Corti, Paris, 1991.*

ba del sujeto. Tal certidumbre excluye toda veleidad de «escribir como», o sea de «retorno a». En efecto, las formas académicas no pueden concebirse más que en tanto estén completamente disociadas de una preocupación del sujeto-en-la-lengua, porque la lengua que ofrecen al sujeto, enteramente normalizada por los códigos estéticos, no sirve para decirlo. Allí alcanzan pleno valor las propuestas de Michel Deguy acerca de la noción de figuración[20]. En efecto, cada sujeto se configura en la propia economía de su lengua, al menos tanto, si no más, que en la propuesta que mantiene o en la ficción que pone en juego.

Entonces: la cuestión no es la del género novela, que no puede ser confortado ni restaurado, como tampoco destruido ni condenado. De hecho, ya no corresponde apenas, en las concepciones que se puedan tener, a un género identificable. Pero esto importa poco. La novela siempre ha desbordado las incompletas definiciones que la historia ha querido darle y vive, justamente, de tal desplazamiento. La cuestión es escribir, como señala Gilles Deleuze[21], y ella implica y está implicada por todas las obras. En efecto, hay una preocupación constante por la escritura en los textos, ya se trate de los «shagas» de *Lisboa última orilla* o del final de *Vidas minúsculas*: «Que un estilo justo haya ralentizado su caída, y la mía quizá sea más lenta; que mi mano le haya dado permiso de desposar en el aire una forma cuán fugaz por mi sola tensión suscitada (...) esta inclinación al arcaísmo, a los favores sentimentales cuando el estilo ya no puede pero, esta voluntad de eufonía vejancona, no es aquí donde se expresan los muertos cuando tienen alas, cuando retornan en el verbo puro y la luz. Tiemblo porque pueden haberse obscurecido más (...). Si vuelvo a salir en su persecución, soltaré esta lengua muerta, en la que quizá ya no se reconozcan».

La escritura se inquieta por sí misma, en el propio movimiento del texto que elabora. Así *El entierro* de Bon incluye en su propuesta unas reflexiones sobre el habla de la provincia donde la historia se desarrolla y ve en las deformaciones de la lengua popular un esfuerzo por la dicción más precisa –aún en la mayor aparente torpeza– un sufrimiento cotidiano, como para purgar lo real disolviéndolo en el lugar común del habla común. En efecto, el lugar común no es sólo ese estado de la lengua en que el dolor se reabsorbe en su expresión vacía y paralizada que instala el reparto dentro de una comunidad de vida; es también la prueba y la manifestación misma de una incapacidad de hallar las palabras que dirían mejor un sufrimiento personal.

[20] *Michel Deguy*: Figurations, *Gallimard, Paris, 1969*.
[21] *Gilles Deleuze*: Critique et clinique, *Minuit, Paris, 1993*.

La literatura de hoy, en su propia dificultad, no es una literatura que se complace en la producción de ficción ni en cualquier testimonio. Es una experiencia de la lengua. Se instala en ese defecto de una lengua cuyas vicisitudes y traiciones se miden por los decenios estructualistas. Pero en ese defecto, en ese lugar donde la lengua efectivamente falla, propone una palabra del sujeto. La dificultad de escribir pertenece a la propia práctica literaria, no según los tormentos líricos del romanticismo (el «cómo decirlo...» de *René* o de sus últimas consecuencias (Eluard: «el todo es decirlo todo y me faltan las palabras») sino como si el acto mismo de escribir y el producto editado estuvieran sordamente atravesados por la elaboración de un duelo, una consciencia de la expresión imposible: «La obra nace de una palabra imposible» escribe Claude Louis-Combet.

La cuestión de la sospecha, entonces, no está superada. Muy por el contrario. Los discursos explicativos han demostrado su vanidad, las críticas validatorias y los análisis formales han perdido su legitimidad y crece la duda ante la palabra y su aptitud para ser auténtica. Lejos de situarse más allá de la sospecha, como lo dice Marc Chénetier a propósito de la ficción norteamericana contemporánea[22], la ficción francesa –exceptuando a los novelistas reunidos por Jean-Luc Moreau en *La nueva ficción* para los cuales la dicha de escribir y la renovada fe en los poderes de la ficción son lo más seguro–[23] se instala por lo contrario en la sospecha y continúa haciendo su experiencia. Es, por lo mismo, una escritura que, sea cual fuere el movimiento impulsivo reconocido por su necesidad, en el objeto que produce, un texto que no satisface su deseo.

Se trata, en consecuencia, de una escritura crítica que, interrogando al ser y al mundo, se interroga a sí misma, interroga en ella misma a aquello que la separa de su proyecto y elabora el duelo de cualquier toma inmediata de las cosas. Lo que me parece que es la verdadera originalidad de la escritura contemporánea –o de cierta escritura contemporánea, porque estas opiniones no tienen alcance universal– es que escribe a partir de la constatación según la cual esta mediación no es una elección. Consciente de trabajar sólo con un dato que sabe ya mediatizado, la escritura contemporánea sólo puede atrapar del mundo o del ser unos signos a menudo parasitados, hasta falsificados. Inscribir la búsqueda literaria en el propio corazón de esta falsificación, escribir con ella supone un sentido crítico y una nueva puesta en cuestión permanente de su propio trabajo. La escritura de

[22] *Marc Chénetier*: Au-delà du soupçon, la nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours, *Seuil, Paris, 1989.*

[23] *Jean-Luc Moreau*: La nouvelle fiction, *Critérion, Paris, 1992.*

hoy asume esta incierta posición y en ella encuentra su identidad. También, por ello, es una escritura crítica y reflexiva. Busca en otras expresiones constituidas un diálogo que le permita ponerse a prueba. Se trata, cada vez con mayor frecuencia, de una escritura que tiende a identificar su propio movimiento en el esfuerzo de asumir otro gesto creador.

Por fin, esta escritura no se inventa en el solipsismo. Por el contrario, a menudo restaura una vocación de interpelación que la literatura tenía un tanto olvidada. Esta interperlación reivindica y recupera el vínculo mismo de filiación. *Tiempo máquina* se cierra con un capítulo titulado «A los muertos» y *Rimbaud hijo* con estas palabras: «La casa está más negra que la noche. Ah, quizá por haberte encontrado y abrazado, madre que no me lees, que duermes con los puños cerrados en el pozo de tu alcoba, madre para quien invento esta lengua de madera lo más cercana posible a tu duelo inefable, a tu encierro sin salida. Es que inflo mi voz para hablarte de muy lejos, padre que ya nunca volverás a hablarme. ¿Qué es lo que relanza infinitamente la literatura? ¿Qué es lo que hace escribir a los hombres?»

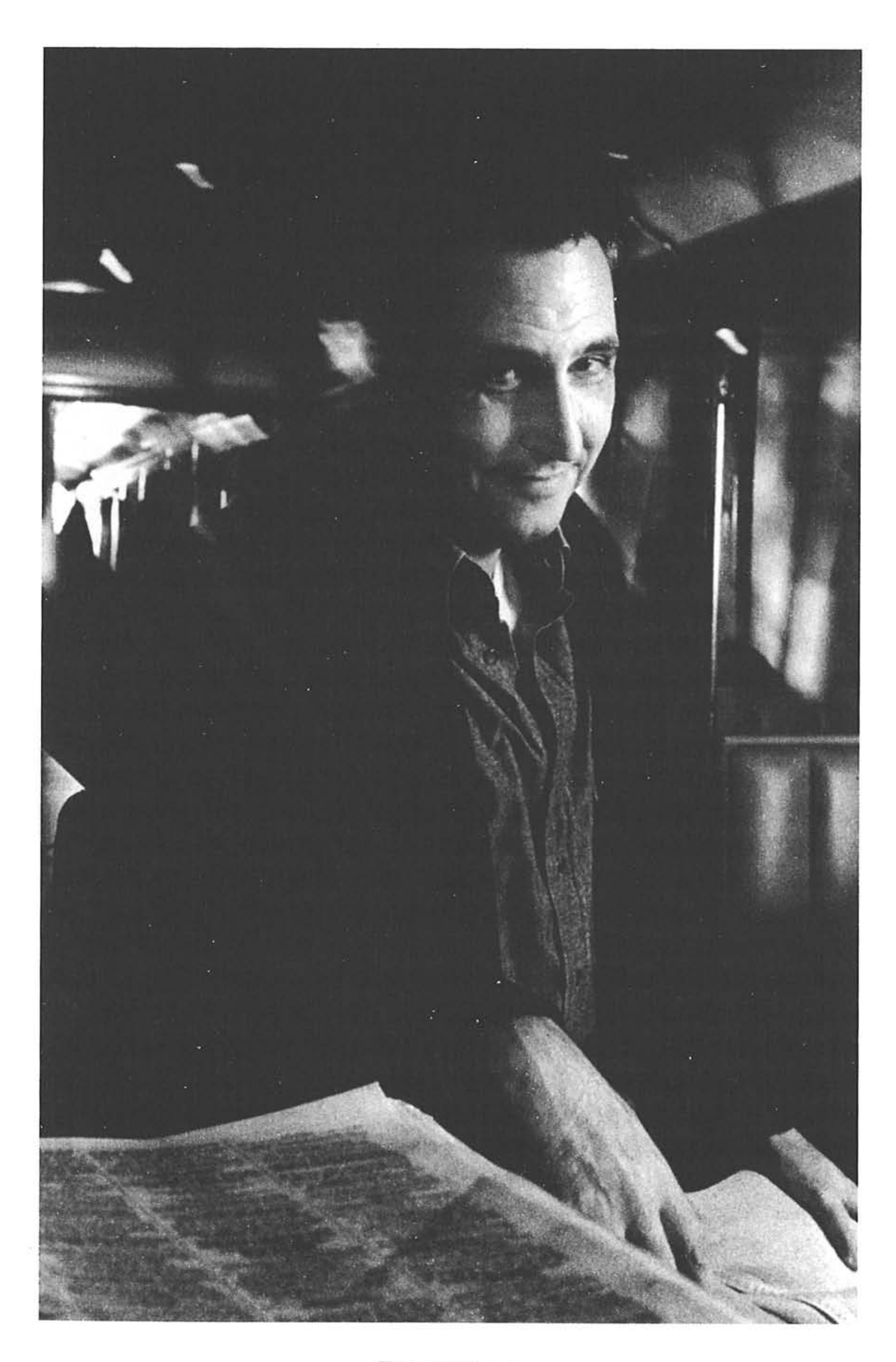
Es también bajo la forma de una interpelación que en *Harapos*, el narrador de Charles Juliet cuenta a su madre su propia historia. La interpelación me parece ser la extrema avanzadilla de esta literatura de filiación que toma en cuenta el relato de los ascendientes. No sólo intenta restituirlo, sino que, además, dedica esta restitución a aquellos a quienes habla.

Traducción: Blas Matamoro



Escher: *Exposición de estampas*, litografía, 1956

CALLEJERO



Francesc Torres

Entrevista con Francesc Torres

Javier Arnaldo

Las «instalaciones» tienen algo de preparados arqueológicos. Resultan de una combinación elocuente de depósitos de la civilización pública y privada. Si las encontrara algún marciano cuando ya no estemos por aquí, se fijaría en ellas. Presentan vestigios valiosos, ciertamente, pero no tanto en cuanto que objetos, como podrían serlo un anillo o una estatua. Más que objetos, esos vestigios son juicios de la vida social del planeta. Antes de ponerse a descifrar alfabetos y lenguas, los alienígenas se entretendrían en desentrañar estos iconos. Reconocerían en pocos golpes de vista que las construcciones artísticas de esa naturaleza dicen algo más sobre nosotros que las señales de tráfico; verían que están preparadas para comunicar realidades del discurso, que facilitan el camino para la reconstrucción de las razones que tanto nos dieron que hablar en el día a día. Francesc Torres, a quien debemos «instalaciones» tan célebres y expresivas como *This is an Installation That Has as a Title...* (1979), *What is to Be Drunk?* (1980), *Belchite/ South Bronx* (1988) y *Cincuenta lluvias* (1991), ha retratado una y otra vez el estado de cosas de nuestra razón discursiva, y una y otra vez ha encontrado que su mejor transcripción es el jeroglífico barroco.

La ideología y la antropología biológica dan las coordenadas, según Torres, de nuestra situación en la historia. Así que sus instalaciones de imaginería conceptista e irónica se levantan en el punto de intersección de esos parámetros, encarnando temas como la guerra, las sutilezas de los medios de comunicación de masas, las nuevas tecnologías, la amnesia histórica y otros de intención política semejante. Este fecundo artista, nacido en Barcelona en 1948, vive desde 1972 en Nueva York, pero no ha dejado de realizar exposiciones en España, especialmente durante los últimos quince años. Antes mencionábamos el trabajo *Cincuenta lluvias*, que presentó en Madrid, en el Reina Sofía. También en 1991 hizo en el Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona una importante instalación titulada *El carro de heno*. De 1996 data el trabajo que expuso en el Instituto Valenciano de Arte Moderno, *La luna en un cesto*, un montaje que ponía en escena la ilusión de las utopías en la historia.

Son esas algunas de sus intervenciones destacadas. Las instalaciones de Francesc Torres consuman un despliegue iconográfico de gran eficacia teatral. En ellas se recrean socarronamente, entre otras cosas, las frustraciones que administra la cultura, los resplandores hirientes que asaltan el presente político y las corrientes de aguas pestilentes que recorren nuestra historia. En la temporada pasada presentó en la galería Elba Benítez de Madrid un trabajo que tomaba su título de la escultura de Alberto Sánchez hecha para el pabellón español de la Exposición Universal de París de 1937: *El pueblo español tiene un camino que le conduce a una estrella.* La estrella prometida en la metáfora de la República española que modeló Alberto se convertía en esta instalación en una estrella de Navidad compuesta de bombillas, como las que anuncian todos los diciembres junto a los comercios el comienzo de campañas de grandes recaudaciones. La alegoría de la normalidad democrática goza de los destellos que le suministran las compañías eléctricas.

Desde sus primeros trabajos, que datan de fines de la década de los sesenta, hasta hoy, Torres ha puesto todo su empeño en recorrer el envés de las hojas de actualidad. Con los recursos del arte conceptual y con los nuevos soportes de la instalación y el vídeo, ha hecho lectura beligerante de cuantos asuntos le han ocupado. Su obra es una de las más relevantes en el arte español de hoy. En todos esos años también ha habido épocas en las que casi nadie prestaba oídos a los artistas políticos. Pero Torres siempre deja su rastro del lado de la resistencia.

–En el último trabajo que presentaste en Madrid, en la galería Elba Benítez, lo mismo que en otros muchos anteriores, haces una reflexión directamente vinculada a la historia y la actualidad española, y esto a pesar de que vives fuera de España desde hace casi treinta años. ¿Por qué estos temas en un artista nómada como tú?

–Lo curioso del tema es que esto no empezó a suceder hasta que me marché. Estando todavía en España, antes de marcharme a los Estados Unidos en 1972, me parecía que la última imposición del franquismo era que, encima de aguantar la dictadura en toda su extensión, tenías que hacer arte comprometido. Y ese arte comprometido consistía en representar, por ejemplo, a los «grises», a la policía armada, dando porrazos a unos señores con boina, que eran los trabajadores. En aquella época me parecía que utilizar este tipo de, por así decir, «estrategias estéticas» era poco menos que criminal, porque para mí constituía un lenguaje formalmente reaccionario.

Por eso todo lo que hacía por entonces era absolutamente autorreferencial y muy anglosajón, para entendernos. Pero también lo justificaba desde

un punto de vista político: mis referencias eran los años del constructivismo ruso, los años de la revolución de 1917 a 1924. En aquella época existió un hermanamiento absolutamente exento de contradicción entre la vanguardia política y la vanguardia cultural, artística y literaria. El presupuesto de que todos y cada uno a su manera eran revolucionarios y, por tanto, estaban embarcados en el mismo vehículo, permitía que Lenin, a pesar de no entender casi nada de lo que veía, tolerara las vanguardias. De vez en cuando le preguntaba a Lunacharsky: «Oye, ¿estás seguro de que ésos son de los nuestros?» Lunacharsky, que lo veía venir, le respondía sin entrar en detalles: «Claro, son revolucionarios». Y Lenin le dejaba hacer.

Si estás metido dentro de una organización política que hace propuestas de laboratorio a nivel social, lo que se produce culturalmente en este contexto experimental también será revolucionario o, al menos, debería serlo. Y a mí me parecía por aquel entonces que el arte conceptual era lo que había que hacer, si pensábamos consecuentemente en estos términos. Era un planteamiento que, claro, ninguno de los partidos políticos en la resistencia antifranquista compartía ni entendía.

Fue el marcharme y el residir en Estados Unidos –como hubiera podido ser otro sitio– lo que me permitió crear la suficiente distancia geográfica y psicológica para poder volver a acercarme a mi propia historia sin imposiciones, sólo porque yo mismo lo quería. No es el único contenido de mi trabajo pero, en fin, está ahí. En la pieza que presenté en la galería Elba Benítez son esos contenidos los que, clarísimamente, dominan. Se trata de un trabajo intraducible, pensado para ser visto en España, en Madrid en concreto y para el momento político que estamos viviendo. Estuve hablando de él con Juan Antonio Ramírez y me decía: «Deberías exponerlo en otros sitios». Pero, es que realmente si lo saco de Madrid, ya sería otra cosa. En Cataluña esta pieza no se entendería, no tendría la misma lectura ni el mismo impacto. Allí hay que tratar otras cosas, el nacionalismo político catalán, por ejemplo. Me interesan las cosas que duelen.

–Hace ocho años, en 1991, presentaste en el Centro Reina Sofía las instalaciones «Cincuenta lluvias». Aquello era otra retrospectiva de la historia de España, de los últimos cincuenta años; también lectura de nuestro presente.

–Ese es uno de mis trabajos favoritos. Aparte de que me quedé descansado al hacerlo, pasó a formar parte de esa media docena de obras que me parecen fundamentales dentro de mi trayectoria. Porque, entre otras cosas, me produjo muchos placeres diferidos. Hubo gente, que yo conocía desde

hace tiempo y que estaba metida en el mundo de influencia del PSOE, que la vio y pensó: «cosas de Francesc». Pensaban que lo que planteaba estaba superado. Aquel discurso autocomplaciente de los años ochenta, que daba a entender que la historia de España empezaba de nuevo en 1982 y que todo lo que hacía referencia a la historia del país en este siglo era hasta de mal gusto. Yo protestaba pero los que salían bien parados de la discusión eran ellos. Al fin y al cabo, ¿por qué quejarse? Teníamos un gobierno que pasaba por ser de izquierdas, todo parecía ir de perlas, en Europa se nos tenía en cuenta por primera vez desde Felipe II. No tenía nada aparente que me ayudase. Hasta que cinco años más tarde, en las últimas elecciones, alguien del PSOE, en medio del pánico a perder de forma catastrófica los comicios, preparádose para lo peor, tuvo la pésima idea de sacar el anuncio electoral del dóberman. [Un dóberman enfurecido representaba en el anuncio a la derecha política.] Con ello se insultaba a la inteligencia política de todo el electorado progresista. Entonces pensé: «Ahora me venís con éstas, cuando habéis sido vosotros los principales responsables de la amnesia histórica que ha sufrido este país en la última década y media». Lo hicieron de la manera más barata y más artera. Hice, claro está, unas cuantas llamadas de teléfono para recordarles lo que me habían dicho durante mi exposición.

Aparte de que quedé muy contento de cómo resultó como pieza, puedo decir que fue un trabajo sentido, no un mero ejercicio estético. Y lleno de anécdotas. Intenté conseguir que me dejasen utilizar el coche en el que asesinaron a Carrero Blanco, que estaba en el Museo del Ejército, en un lugar que me pareció cautivador cuando lo vi. Estaba expuesto en una sala que es la mejor instalación que he visto en mi vida. Al coronel a quien se le ocurrió hacer aquello le deberían dar el Premio Nacional de Artes Plásticas. Reúne tres objetos: la carroza del general Prim, cosida a tiros, el Marmon de Eduardo Dato, cosido a tiros, y el coche del almirante Carrero destrozado. Si estaba ya expuesto públicamente en un museo estatal, ¿por qué no iban a prestármelo para mi instalación? No te puedes imaginar la olla que destapé al pedirlo. Llegué hasta el Ministerio de Defensa. Desestimaron, como era previsible, mi petición. Pero estuve, de todos modos, muy cerca de conseguirlo. En cualquier caso, tuve que utilizar el plan «B», que era, quizá, mejor que la idea original.

–Has tenido que habértelas más de una vez con ministerios y departamentos de la administraciones que se resisten a prestar documentación.

–A veces sí lo hacen y a veces no. Es muy curioso. En ocasiones es simple cuestión de pedir lo que quieres o de topar con alguien que esté a tu

favor. Por ejemplo, en 1988, cuando preparé en Berlín el trabajo sobre la antigua embajada de España en el III Reich, conseguí cosas que ahora serían imposibles. Pero, el problema no es que en este momento gobierne el PP. Con el PSOE en el gobierno ahora ocurriría lo mismo. Cuando lo hice había más fluidez, era como si los prarámetros del poder estuvieran aún por sedimentar un poco.

–Cuando mencionabas antes los momentos iniciales de tu trayectoria, te referiste a ellos como al momento en el que hacías arte «conceptual». «Arte conceptual» es una noción en la que no es fácil situarse. No veo dónde están sus límites. Me parece que trabajos tuyos posteriores, sean instalaciones, vídeo u otras cosas que has hecho, podrían considerarse igualmente en la órbita del conceptual. ¿No es «conceptual» un término que engloba manifestaciones tan diversas como «acciones», «body-art», «povera», instalaciones? ¿No nos referimos a «conceptual» para denominar el arte que deja atrás los soportes plásticos tradicionales y pone en la idea y en el soporte lingüístico los objetivos de la investigación artística?

–Con la palabra «conceptual» hay que considerar más que el valor específico del término, lo que se asocia al término. Como rótulo distintivo es poco afortunado, puesto que cualquier obra de arte tiene concepto. Siempre hace falta poner un nombre pero, más que el nombre, lo significativo es el consenso que se crea alrededor de esa etiqueta. Lo mismo pasa con la *instalación.* Decimos «instalación», pero ¿de qué? ¿Hablamos de instalación eléctrica, de cañerías? A estas alturas más o menos todo el mundo sabe de qué se trata cuando se habla de instalaciones en el entorno de la creación. Lo mismo ocurre con el conceptual. Sabíamos lo que queríamos decir en este sentido al emplear el término. Pero, para nosotros el conceptual era más una cuestión de reconocer como tal lo que veíamos o hacíamos, que de partir de la definición que ha sentado unas pautas. En realidad yo procedía de la escultura. Y en aquel momento, cuando trabajaba la escultura, o la peculiar modalidad de escultura que hacía, que no era nada permanente, formas hinchables, fenómenos naturales u objetos perecederos, pensaba que lo más importante de una obra de arte era el concepto, que la obra no era una cuestión de retórica estética. Esta convicción sí que me ha acompañado desde entonces.

Lo que ha pasado con el arte conceptual es que era tan autorreferencial, en el sentido de reflexión sobre sí mismo, tan tautológico, como diría por entonces Simón Marchán, que en algún momento había cumplido ya su función y perdió como tal su interés para muchos de nosotros. A partir de

ahí cada cual empezó a buscar en otros terrenos. Yo no estoy muy seguro de que la instalación sea una hija directa del arte conceptual. Es, más bien, a mi modo de ver, descendiente directa del movimiento moderno. Es verdad que cronológicamente su invención se sitúa en los años setenta, pero antecedentes ha habido muchos en la historia del siglo XX e incluso antes. Pienso que un jardín a la italiana es una instalación de primer orden: ahí interviene todo, incluida la rotación de la Tierra. Contar con más multimedia es imposible. Con todo, es cierto que el campo de la instalación como praxis independiente es mucho más reciente. No tiene más de un cuarto de siglo de historia. Todavía está en desarrollo, no ha acabado de explicarse a sí mismo y probablemente acabe transformándose en retórica sin haberlo conseguido.

–¿A qué necesidades respondía el proyecto del Grup de Treball, la actividad que desarrollasteis, muy jóvenes, los artífices del conceptual en Cataluña?

–Respondía a muchas y varias razones, y casi todas ellas complementarias. En aquella época un acto de la vanguardia cultural se consideraba antes que nada un gesto de resistencia política. Era evidente que a nuestros militares africanistas lo que hacíamos les tenía que reventar. La mayoría de los que formábamos parte del Grup de Treball tenía, por decirlo de alguna manera, antecedentes políticos. Cuando empezamos a trabajar juntos espontáneamente surgió el acuerdo de que no se podía hacer arte como una cosa separada de la realidad social, en una situación de emergencia como era la de aquel momento. Todo tenía una implicación política, y más si ibas con la intención de que la tuviera. Esto lo entendía así todo el mundo, sin necesidad de hacer ejercicios espirituales ideológicos para llegar a tales conclusiones.

–¿También fueron importantes en esa cohesión las relaciones de amistad?

–Los del Grup de Treball nos conocíamos porque todos estábamos en el mismo campo. Era un grupo con intereses compartidos, pero no estaba basado en el hecho de que nos conociéramos o de que hiciéramos otras cosas juntos. Aunque conocía su trabajo no conocí personalmente a la mayoría de la gente hasta el momento de integrarme en el grupo. Y esto fue poco antes de marcharme a los Estados Unidos, con lo cual la experiencia directa se limitó a un período corto. Aun estando en EE.UU. continué formando parte del grupo.

Yo me marché tan joven que, en realidad, apenas me dio tiempo a conocer a nadie en el mundo del arte catalán. Pero fue un momento intenso. Éramos muchos los involucrados, sobre todo si tenemos en cuenta el momento histórico, que no era nada conductivo, y el hecho de que Barcelona no es una ciudad muy grande. En el Grup de Treball nos juntamos 13 ó 14 jóvenes trabajando en la misma dirección. Pero, además estaba el círculo de Ferran García Sevilla y Carlos Pazos, y otros parecidos. De modo que podían contarse unos 25 o 30 artistas que experimentaban por entonces con el conceptual, lo que no deja de ser inaudito, dadas las circunstancias. El Grup de Treball estaba en el centro de gravedad de todo aquello y contribuyó al movimiento conceptual internacional con la singularidad de su vertiente política manifiesta. Sirvió para aglutinar a mucha gente, sobre todo al final, cuando entraron Carles Santos y Pere Portabella. Ellos eran mayores, tenían más «mili» y eran políticamente mucho más listos que nosotros, de modo que en poco tiempo se hicieron los dueños del proyecto.

–*¿Qué importancia tuvieron para vosotros los Encuentros de Pamplona?*

–Su significación fue bastante relativa porque creció como las flores nocturnas, que duran unas horas. Fue un acontecimiento ambicioso que quedó muy fuera de contexto. Pasaron muchas cosas, pero no se explicaron. Con estas cosas ocurre que lo mismo que pasan desaparecen, no dejan sedimento. Con todo, como intento, como esfuerzo, fue remarcable y muy especial. No se había hecho en España nada de esa envergadura nunca hasta entonces.

–*¿Fue fluida la relación con gente que trabajaba en Madrid en campos comparables? ¿Cómo funcionaba el contacto con Nacho Criado, Alberto Corazón y otros que se ocupaban de búsquedas afines?*

–Ahí sí que fue decisiva la relación personal que existió entre algunos de nosotros. En aquella época curiosamente la distancia que había entre Madrid y Barcelona era poco menos que galáctica. Apenas teníamos en cuenta a Madrid. En cierto modo, estábamos convencidos de que el único centro ibérico que estaba cerca de Europa era Barcelona, mientras que Madrid quedaba por allí, en medio del páramo. Afortunadamente los artistas de Madrid tuvieron mejor cabeza que nosotros y establecieron los contactos. Eran ellos los que iban a Barcelona. Aprovechaban la celebración de un simposio, un congreso o lo que fuera para acercarse. Recuerdo un sim-

posio de 1973 en Bañolas al que vinieron Simón Marchán, Alberto Corazón y otros. Ahora bien, no hubo una concentración estable. Permanecieron siendo dos universos completamente aparte.

–El nombre de Joan Brossa tuvo probablemente una importancia especial para vosotros.

–Consciente o inconscientemente, fue fundamental para todos. Brossa es un referente importantísimo. Es un artista que, si en lugar de ser catalán o español, hubiese nacido alemán o norteamericano, su nombre se escribiría con unas letras que no caben aquí.

–Campeaba además en solitario.

–Ese era un atractivo añadido de Brossa. Era un decano, un viejo sabio que se mostraba absolutamente accesible. Quien iba por su estudio no se encontraba a alguien como al Tàpies de la época, alguien fácil de identificar con el *establishment*, alguien celoso de su posición, pendiente de si le atacabas o no le atacabas. Brossa siempre estaba disponible, abierto y tranquilo. No se le podía llamar porque no tenía teléfono. Pero te plantabas en su casa y podías estar el día entero hablando con él.

–Tàpies, por el contrario, hasta se permitió el lujo de polemizar con vosotros, los artistas por entonces veinteañeros.

–Empezamos nosotros la polémica, pero con menor mala intención de lo que él supuso. Nosotros tratábamos de ser coherentes con lo que pensábamos. Cuando hablamos de la utilización de la obra de arte como valor de cambio, como símbolo de *status* social, del sometimiento al mercado, etc., a Tàpies le sentó como una puñalada trapera. Más que por lo que decíamos, yo creo que era porque ninguno de nosotros era pintor. Y eso de que lo que parecía la vanguardia más radical estuviese tan desmarcada de la pintura, y que encima la atacásemos, le llevó a salir como Zeus desde el Olimpo, lanzando rayos y centellas. Jugó además con ventaja, porque tenía el periódico *La Vanguardia* a su disposición y nosotros no. Hubo un par de intercambios y finalmente lo dejamos, porque tampoco era para tanto.

–¿Por aquella época eras militante del Partido Socialista Unificado de Cataluña?

–No, yo era un militante más de izquierdas, un militante de aquellos partidos con cuatro personas y una «vietnamita»[1].

–Tus primeros tanteos, antes del momento del que estamos hablando, tuvieron lugar en París, donde viviste de 1967 a 1969. ¿Qué hubo ahí de importante?

–Una de las cosas destacables es que por primera vez vi directamente arte minimal y conceptual, norteamericano sobre todo. Lo más importante, ya en un ámbito estrictamente personal, fue que entré en el estudio de Piotr Kowalski, un hombre poco conocido, a pesar de que tiene una historia increíble. La razón de que se le conozca poco tal vez estribe en su carácter. Como buen polaco, si entre un millón de posibilidades hay 999.999 fáciles y una difícil, él escogerá siempre la difícil. Había nacido en la parte de Polonia que fue absorbida por la Unión Soviética, era judío, y después de la guerra se marchó a Brasil y de ahí a EE.UU. Trabajó como físico para la NASA durante mucho tiempo. Cuando se cansó, se hizo arquitecto, tuvo su propio estudio de arquitectura, y cuando se hartó de la arquitectura se hizo escultor. Fue uno de los pioneros en el campo «arte y tecnología». En el París de entonces era muy célebre. Yo no había cumplido aún veinte años y entré a trabajar con él de asistente. Aquello fue una de las mejores escuelas que he tenido.

–En aquel momento estaba también Miralda en París.

–Sí, estaba Miralda, y también estaban Xifrà y Rabascall. Rabascall estaba haciendo un *pop-art* muy *sui generis* y Miralda hacía ya sus ensamblajes con soldaditos, cubriendo muebles. Alguna vez, cuando me hacía falta dinero, iba a casa de Miralda a enganchar soldaditos. Con Miralda me veía a menudo, aunque nuestra situación era muy distinta. Mientras que yo acababa de llegar, él ya estaba muy integrado en París, trabajando de fotógrafo para la revista *Elle*.

–Cuando más adelante te instalaste en Nueva York coincidiste con otros artistas catalanes, nuevamente con Miralda, con Muntadas, con Balcells. ¿Hubo alguna actividad común? ¿Fue una colonia cohesionada?

–Cada cual fue por sus fueros. Por entonces se daba el dato curioso de que todos los que estábamos éramos catalanes, y además de Barcelona.

[1] *«Vietnamita» era el nombre que se le daba a las máquinas de ciclostil que se utilizaban para la confección de propaganda política y publicaciones de partido.*

Ahora hay artistas de todos los rincones de España. En los años ochenta llegaron muchos artistas andaluces, luego vascos, etc. Pero la razón primordial por la que uno se va a Nueva York es para montárselo por su cuenta, no para hacer piña.

–¿Cómo fueron los primeros años en los EE.UU.? ¿Te sentiste cómodo desde un principio trabajando allí? ¿Qué te aportaba la cultura americana?

–Pues la verdad es que sí, me sentí a gusto con sólo llegar. No sabía si me quedaría, ni por cuánto tiempo pero, comparando con lo que conocía de Europa, no sólo de España, fue como si me quitaran una losa de la espalda. La fluidez del contexto, la falta de miedo a hacer cosas y el que todo estuviera montado para facilitar cualquier tipo de iniciativa me parecieron un regalo del cielo. En Nueva York, particularmente, a nadie le importa un pepino de dónde vienes ni quién es tu papá, metafóricamente hablando. Lo único que cuenta es lo que haces. Es la cultura de un país sin historia que se ha construido como se construye un rascacielos, un transatlántico o una estación espacial. Lo que podía parecer algo raro es que un espécimen ideológico como yo pudiera acabar viviendo indefinidamente en aquel país. Lo es menos cuando piensas que de la misma manera que mi España no fue la de Franco, sino la de Buñuel, Lorca, Picasso, Miró, Celaya, Alberti, Durruti, La Pasionaria y Azaña, por poner unos pocos ejemplos, mis Estados Unidos no son los de Nixon ni Joe McArthy, sino los de Emma Goldman, John Reed, Noam Chomsky, Kenneth Galbraith, Paul Robeson, Steinbeck, Jackson Pollock, Barnett Newman, Leon Gollub y, sobre todo, el país de todos los voluntarios de la Brigada Lincoln.

–Es curioso que en la trayectoria de tu trabajo se observe que mientras te queda cerca la militancia política radical te mueves en el campo del poema-objeto, o tratas asuntos que tienen que ver con el análisis de las percepciones sensibles, la exploración del comportamiento, la reflexión sobre elementos del subconsciente, para pasar después, en un momento en el que la consciencia política se desembaraza de esquemas de partido, a tratar temas más específicamente políticos, problemas muy directamente ligados a este dominio.

–Visto desde fuera puede parecer paradójico, pero no lo es. Habría que verlo quizá en los términos de una reacción química, en la que todos los elementos, tomados por separado, son inertes pero en cuanto se juntan

pasa algo. Hay un momento de transición del conceptual puro y duro a la instalación, a mediados de los años setenta. Hacía, efectivamente, esa especie de experimentos de laboratorio en torno al comportamiento, no como comportamiento social propiamente, sino más bien psicológico. Fue un período muy corto, que terminó con las primeras instalaciones a partir de 1975. Lo que sucede en ese cambio es que hay un viaje hacia la narrativa. Con la incorporación de las instalaciones, los problemas ya no se pueden presentar en abstracto, como ensayos de laboratorio, sino que han de contar con un contexto anclado en la experiencia. Este factor, junto al hecho que comentaba antes, cuando me refería al momento en el que gano suficiente distancia psicológica y emocional como para poder hurgar en mi propia historia, tiene como resultado lo que ha sido mi trabajo desde entonces.

–Podría hablarse de un aumento de escala. El análisis empieza en lo doméstico y alcanza después a la historia de la colectividad.

–Mis primeras piezas eran autobiográficas en cierto modo. Pero, no lo eran en sentido estricto, puesto que se trataba de emplear lo autobiográfico como metáfora para hablar de algo mucho más amplio. Del mismo modo, al tratar asuntos de la historia cultural y política de este país, como la guerra civil, no ha sido para hablar de lo que afecta específicamente a la nación española, sino para hablar de la guerra civil como categoría y paradigma de autodestrucción. Ahora bien, para representar lo que constituye un conflicto de este tipo, es lógico que sea la guerra civil española, y no la americana, el ejemplo que trate, porque, aunque no la viví, me ha hecho, soy un producto de aquel conflicto, la siento como algo que pudiese tocar.

–La vertiente más autorreflexiva del arte, que antes identificabas con el conceptual strictu sensu, *no veo que sea algo que aflore en tu producción. Si bien te has ocupado de la exploración de las percepciones, de las relaciones del sujeto y el espacio, etc, entiendo que está más presente una situación del individuo ante las cosas, que una reflexión sobre el hecho artístico. Se diría que te desembarazaste muy pronto de ese componente...*

–Yo creo que lo que ha pasado es algo que he podido formular más tarde, pero que en aquel momento ya existía. El arte siempre me ha interesado como actividad, pero nunca como problema. Del arte conceptual lo que más me fascinó –y fue un descubrimiento parecido a una epifanía– consistió en darme cuenta del poder infinito de la palabra. Esto es arte porque yo

lo digo [*muesta un cenicero*]. Esto me dejó en un estado de excitación permanente. No podía ni creérmelo. Podías ir por la calle o por el campo con una varita mágica y todo lo que tocabas, por obra de Duchamp, se transformaba en arte. El abanico de posibilidades que se abrió solamente en lo relativo al «reciclaje» de la realidad como metodología artística fue extraordinario.

A partir de entonces el camino ya estaba trazado. Lo que me servía de punto de apoyo, más que una cuestión de tipo plástico, visual, eran presupuestos de tipo literario, aunque en aquel momento no me daba tanta cuenta. Lo manifestaba más por la poesía visual y la poesía concreta que por la narrativa.

Los planteamientos literarios han acabado siendo caballo de batalla de mi trabajo en las instalaciones, que son artefactos narrativos de pleno derecho. Los sedimentos que prepararon mi forma de entender las instalaciones estaban ahí, en los primeros acercamientos a la poesía concreta. Llegas a la conclusión de que si haces arte, vas a tener que estar resolviendo problemas estéticos. Lo que constituye la obra de arte no es lo que se dice, sino cómo se dice. Al artista se le supone que debe saber hacer bien esas cosas. Ahora bien, plantearse la resolución de problemas estéticos como un a priori me parece superfluo. La diferencia entre los que piensan en el arte como problemas a resolver y los otros, a quienes nos interesa el arte como actividad y que intelectualmente estamos preocupados por cosas que están fuera del contexto artístico, es que los primeros se crean los problemas a la hora de trabajar y los segundos nos encontramos los problemas trabajando. El final del proceso tiene que ser el mismo. Si no consigues hacer una obra de arte memorable, independientemente de los presupuestos de los que hayas partido, dedícate a otra cosa. El contenido puede ser importantísimo en una obra de arte, pero no es lo que la hace. Si el *Guernica* hubiera sido una mala pintura, sería un petardo, al margen de lo noble del contenido. Muchos de los defectos que se le han achacado al susodicho arte político estriban en que en él el discurso ha acabado eliminando el lenguaje. No todo el arte político es así, pero hay una parte muy importante que está dando la razón a quienes sostienen que el arte con este tipo de contenido siempre favorece un motivo ulterior extraartístico, programático, a expensas de su razón de ser estética. Es una crítica que tiene fundamento. Lo que constituye realmente la obra de arte, lo que la hace reconocible como tal, es el lenguaje.

–¿Cómo ves la primacía de lo discursivo en el panorama artístico actual? ¿Hay una manifestación de una crisis? ¿Es el distanciamiento del

público síntoma de un vacío social? ¿Cómo entiendes el anuncio del fin de la función del arte?

–No he acabado de entender nunca esa necesidad de matar el arte. El fin de la función del arte forma parte del discurso de la modernidad. Pero llevamos cien o ciento cincuenta años con ese discurso y el arte sigue estando ahí afortunadamente. Esto parece indicar que hay una parte de ese postulado que es artificiosa y quizá intelectualmente deshonesta. Porque incluso los juicios más radicales y más antiartísticos los encontramos dentro de un contexto artístico que les da resonancia. Se sigue necesitando este marco referencial para podérselo cargar. Una parte de la tradición moderna ha sido cuestionar, criticar y cargarse deliberadamente un tipo de arte x, que en su momento se llamó arte burgués, y esto ha sentado cátedra, en el sentido de que todo arte tenía que estar abocado a machacar lo anterior. Con todo, esta dinámica ha acabado siendo más una estrategia de mercado que una cuestión ideológica. La industria automovilística americana de los años cincuenta tenía que cambiar de modelo cada año para poder vender y sacaba el mismo coche, pero cambiando la carrocería. No he entendido nunca cuál ha sido la motivación de querer cortar con el arte desde dentro. Una cosa es decir que los médicos quieren que no haya enfermos –un fin muy noble, desde luego–, pero, otra cosa es decir: «que se acabe la medicina». No tiene demasiada lógica, ¿verdad?

Estamos viviendo el final de un tipo de arte, de una tradición artística. Pero esto se percibe así si lo miras a partir de parámetros historicistas y muy de puertas para dentro. Pero, si en lugar de tomar estos presupuestos, lo que observas es lo que es el arte como patrón de comportamiento, entonces la cosa ya cambia. Aquí seguro que no se acaba el arte. No sé cómo se llamará, ni cómo va a ser. Pero el arte, entendido como una manipulación simbólica de la realidad, como comportamiento totémico, tal y como lo definía Lévi-Strauss, no se termina nunca. Para poder asimilar y entender las tensiones y problemas que se crean en el cruce de entornos antropológicos y naturales, el ser humano precisa manipular el medio, y la única manera en la que puede hacerlo sin morir en el intento es simbólicamente. Algunas veces la manipulación puede ser literal, pero estamos hablando de revoluciones sociales y éstas tienen la mala costumbre de ser perjudiciales para la salud de mucha gente, como nos enseñan los últimos doscientos años de historia mundial. Lo más razonable es la manipulación simbólica, una de las características que nos define como lo que somos, como seres humanos.

El arte no va a terminar, porque sería como acabar con toda una manifestación del ser humano que va más allá de lo artístico. Lo que empieza

en Altamira, para entendernos, y continúa hasta ahora, corresponde a unas necesidades cognitivas, emocionales y psicológicas del comportamiento social e individual que deben tener mucho peso, como para haber sobrevivido tanto tiempo. Si no tuviese una función deseable y necesaria, ya hubiese desaparecido. El cero nuestro lo representa el arte rupestre y a partir de ahí hay una línea ininterrumpida que llega hasta hoy. Por algo será.

–En 1977 presentaste en el Institute for Art and Urban Resources de Long Island City la instalación Repetition of the Novelty, *que tocaba precisamente este tema. Reproducías una serie de pinturas del paleolítico en combinación con la imagen de un mono tecleando en un ordenador. En los últimos años setenta abundaste en otros trabajos en temas parejos de antropología cultural. ¿Cuáles eran los instrumentos de análisis?*

–Por un lado, lo que a mí me traía de cabeza en aquel momento era que yo quería saber para qué servía el arte. Aparte de interesarme personalmente y de ser el contexto en el que yo me encontraba más a gusto a la hora de entender el mundo en el que vivimos, el arte se presentaba como una incógnita. Me preguntaba por qué hacíamos estas cosas tan raras. Las respuestas no me venían del estudio del arte, al revés. En la historia del arte todo parecía formar parte de unos supuestos incuestionados. Lo que me empezó a enseñar cosas en este sentido fue el meterme en otros campos, el campo de la antropología social, el de la teoría de la evolución, de la biología. Siempre tuve la intuición de que, si estábamos haciendo esto, tenía que ser por una buenísima razón. Había que identificarlo primero como patrón del comportamiento y después intentar ver hasta dónde llegaba. Pero, haciendo el viaje al revés, es decir yendo a buscar el origen comportamental de la actividad. Y las únicas preguntas verdaderamente interesantes siempre se hacían desde campos que nada tenían que ver con el arte, como la neurología.

El hecho es que las cosas se hacen sólo cuando puedes, no cuando quieres. Los chimpancés pueden llegar a dominar un bagaje verbal de 500 palabras, pero nunca a hablar. Se pensó que se podía enseñar a un chimpancé a hablar, hasta que alguien se dio cuenta de que, aunque el chimpancé podía aprender un lenguaje verbal limitado, no podía articular fonéticamente, porque no tenía una laringe que se lo permitiese. Y estamos hablando de una especie con la que compartimos el 99'8 % del código genético, que se dice pronto. Esta pequeña diferencia señala el abismo inmenso que existe entre el ser humano y el primate superior, entre la conciencia y la vida ins-

tintiva. La pintura rupestre es otro caso palmario. No se puede pintar simplemente por el hecho de que haya un Cromañón más listo que el resto y diga: «Oye, he tenido una idea, voy a pintar un bisonte». Para poder abstraer, para poder ser capaz de representar, tener esa capacidad de abstracción, necesitas estar equipado con un útil neurológico que te lo permita. Y ¿quién no hace esto? No lo hace el Neandertal. Posiblemente dominaba ya toda una serie de comportamientos rituales. Pero, en cambio, no sabía representar. Y eso es curioso, puesto que, si es así, entonces resulta que el *performance* contemporáneo sería lo más atávico de todo, algo inventado además por una rama de *homo* que ni siquiera es la nuestra.

–Hay una superposición que me parece interesante, los momentos en los que tratas el tema de la guerra y los momentos en los que abordas asuntos de antropología cultural. En las piezas en las que haces sonar la alarma de la guerra entiendo que hay una lectura, en términos de guerra, de la actualidad autosatisfecha en una paz virtual. En el caso de los trabajos que tienen más que ver con nuestra genealogía, nuevamente suena la alarma, aunque esta vez en un lugar distinto, con un sonido distinto. Una y otra vez tus trabajos son manifiestamente combativos. ¿Combativos hacia dónde? ¿Son aspectos igualmente significativos de la realidad, la guerra, los medios, reflexión historiográfica, antropológica? ¿Das primacía a alguno de esos agentes, establecerías algún orden de preferencia?

–No hay preferencias. A medida que vas estudiando temas, que siempre empiezas de una manera muy reducida, el proceso te va llevando justamente a lo contrario. Empiezo de una manera muy simple que luego se complica mucho. Es imposible aislar nada de una manera químicamente pura. Si estás interesado en política tienes que vértelas con la ideología, tienes que ver de qué forma la sociedad funciona y se percibe a sí misma, la historia, por ejemplo, y dentro de la historia la historia militar. Si casi se puede escribir la historia de la humanidad basándose en su comportamiento marcial, aquí está pasando algo. Y ¿qué es la guerra? Algo de lo que te das cuenta es de que la guerra es un ritual de primerísimo orden, porque siempre es igual. En cuanto a magnitud y consecuencias cambia pero, en términos de comportamiento básico nunca cambia nada. ¿Quién hace la guerra? ¿Cuál de los dos géneros que existen es el responsable? ¿Qué hace que los hombres sean de esta manera, en lugar de las mujeres? ¿Por qué apenas ha habido mujeres guerreras? ¿Qué pasa con todo esto? ¿Qué hace que, mientras, por un lado, estamos todos de acuerdo en que el comportamiento bélico es lo peor que puede pasar socialmente, siempre que hay oportunidad

estalla la guerra? Siempre hay una manera de racionalizarlo y nunca falta material humano. Como el tema de la guerra, de la violencia organizada, no lo entendía, porque me parecía una cosa tan absolutamente inaudita, pues empecé a trabajar sobre él.

Me han llegado críticas por ello. Parecía que si me interesaba tanto este asunto, siendo, además, hombre, la cosa tenía que gustarme. Pero, es como si se dice que un cirujano tiene que ser un sádico en potencia. Porque ¿a quién se le ocurre abrir en canal al prójimo? Pues, para curarle, para qué, si no. El caso es que estuve buscando durante mucho tiempo material de todo tipo sobre este asunto. Y, una vez más, lo más interesante me vino del campo de la neurología y particularmente de la mano de Paul MacLean. Se trataba del modelo «triuno» o «tres y uno al mismo tiempo», las tres capas del cerebro, tres capas superpuestas, cada una de las cuales es consecuencia evolutiva de la anterior y es compartida con una etapa de la evolución biológica de las especies animales, con la edad de los reptiles, con la edad de los mamíferos... Resulta que la parte del cerebro humano que regula todo lo que se puede identificar con el militarismo, con el comportamiento político, con la defensa de la territorialidad, está controlada por la parte del cerebro humano más atávica y antigua que hay, la que compartimos con los reptiles. Abrió una caja de Pandora que aún no se ha agotado.

–La pieza que presentaste en Valencia en 1996, «La luna en un cesto», está presidida por un ángel que pone huevos, como un reptil. En ese caso no son huevos que siembren violencia, sino que encarnan utopías.

–El ángel se puede ver como la negación de la historia. Lo que hice fue utilizar expresiones populares, una de ellas la expresión catalana «la lluna en un cove», que le da título. En inglés existe una expresión que se refiere a lo mismo, a pedir lo imposible: «bark at the moon», ladrarle a la luna. También pensé en la figura de la gallina de los huevos de oro. La figura alada, el ángel benjaminiano, está aullando a una luna de ficción y poniendo huevos de oro, delante de un paisaje en ruinas en el que coloqué los 52 títulos fundamentales que se han escrito sobre la idea de utopía.

–¿Podías contar cómo es el proceso de trabajo de una obra tan compleja como ésa? ¿Dónde se inicia, cuáles son los medios? A veces se diferencian mucho los puntos de partida y de llegada en tus obras, como, por ejemplo, en el proyecto de Berlín «Plus Ultra», que expusiste en 1988 ¿Cómo es, si se puede describir, tu proceso habitual de trabajo? ¿Partes de imágenes, de estudios literarios...?

–El procedimiento puede formalizarse de diversas maneras, pero siempre como consecuencia del mismo mecanismo. La metodología, implícita, porque siempre es una cuestión de poner el sistema en marcha, más que de estarlo controlando, es intentar transformarte en una esponja; es decir, el tener todos los sistemas de absorción de información constantemente en alarma roja. He estado leyendo. He ejercitado la vista, para encontrar material y soluciones. Realmente llegas a un extremo en el que todo lo que tienes delante es sutil. Por poner un ejemplo: puedes encontrar una solución formal a una pieza en un aparador de lencería o en un concesionario de automóviles. El material en bruto aparece en el momento en que traspasas la puerta de tu apartamento y te echas a andar por la calle. Todo lo que ves, todo lo que lees, desde las lecturas de periódico a las lecturas escogidas, una imagen fortuita... Muchas de estas cosas no dan sus frutos hasta el cabo de mucho tiempo. Pero lo que es seguro es que no se pierden.

Es lo que decíamos antes de la mezcla alquímica: a partir de una serie de elementos inertes, introduces uno más que hace prender fuego a la mezcla. Es esto: dejar que las cosas adquieran masa crítica y al final acaben sedimentando una obra de arte. Los objetivos no tienes ni que forzarlos, porque se manifiestan espontáneamente a medida que la obra toma cuerpo.

–Ese trabajo de absorción, con todo, ha de ir orientado o dirigido a la elaboración de un asunto.

–El asunto no es sino un abanico de temas que nos definen. Una cosa que para mí siempre ha sido muy importante –hablando otra vez de método– es que cuando algo empieza a sedimentar, a tener peso, entonces lo que hago es escribirlo. Cuando las piezas, por así decir, empiezan a serlo, redacto un *script*. Esa especie de narración lo abarca todo, desde el tema que me interesa, por qué me interesa, cómo se puede articular... Y esto lo escribo casi literariamente. No es un texto de trabajo, puramente descriptivo. Se trata de intentar entender al máximo cuál es el contenido de la pieza, por dónde quieres que vaya, por qué, de establecer un diálogo con otras piezas que has hecho... Los proyectos empiezan a adquirir cuerpo cuando los escribo.

Todas mis piezas, aparte de estos textos iniciales, tienen una ficha abierta, a la que voy añadiendo cosas, a veces años después de realizadas. Las lecturas cambian también sobre la marcha, una pieza nunca termina en el sentido de lo que puede estar diciendo.

–Se diría que el interés tan explícito en la poesía visual que hiciste patente en tus trabajos iniciales, se transforma en interés por una narrativa

visual o una antropología visual en tu obra posterior. ¿De ese desplazamiento de acentos hemos de colegir que es la apuesta por un rendimiento político emancipatorio del arte lo que te hace alejarte del campo de la poesía? ¿No se ponían en juego suficientes valores emancipatorios en la poesía visual?

–Mi trabajo no parte de un sentido del deber de arreglar el mundo. Lo que pasa es que estoy siempre muy interesado en lo que sucede en el mundo y en la época en la que me ha tocado vivir. Pienso que la política no sólo es importante, sino que podría ser noble. Lo fue y ha dejado de serlo, para desgracia nuestra. Parto de esos intereses, que se manifiestan en mi trabajo y tengo una ideología que da dirección a todo esto. Pero no es que yo piense que el arte tiene que cambiar el mundo. El mundo tiene que cambiar, si se puede, independientemente del campo en el que te muevas. Somos animales políticos y de eso, que nos define como humanos, no se puede disociar el arte.

No tiene que ser explícito ese compromiso tampoco. No hay por qué descalificar el arte sin aparente contenido ideológico. Todo es hasta cierto punto político. Es más una cuestión de cuáles son los intereses del que hace la cosa y también de cómo puede leerse la obra en función del contexto que la envuelve. Dicho de otra manera: la poesía puede ser revolucionaria y emancipatoria o bien porque va acompañada por el contexto que la hace ser así, incluso a pesar suyo, o bien, porque deliberadamente lo busca el poeta. Rimbaud era revolucionario, sin necesidad de pensárselo. Nos equivocamos cuando damos sólo valor político a lo que pretende tenerlo, a lo que manifiestamente se percibe como tal.

Como el arte es lo que hago, pero no es lo que vivo como problema intelectual, los asuntos que sí experimento como problemas intelectuales revierten sobre mi trabajo y se sedimentan en forma de obra. Si pueden ayudar a que las cosas mejoren, pues estupendo. Pero eso ya sería un valor añadido. Ahora bien, yo entiendo las obras más como el resultado espontáneo de un interés desinteresado.

–Con todo, la ausencia de función social de la pintura que tuvo su auge en los años ochenta, tiene todos los visos de encontrarse en contradicción con el trabajo artístico que defiendes.

–Todo el arte de los años ochenta fue una fabricación. Fue un fenómeno diseñado por intereses comerciales. En todo momento hay artistas que están por encima de las circunstancias. Pero en general lo que sucedió fue

producto de que las galerías norteamericanas y alemanas estaban hasta el gorro de que la vanguardia no fuese objetual y no fuese pintura. Fue entonces cuando se desarrolló una operación comercial muy inteligente para acreditar la pintura figurativa. Entre las novedades que aportó estaba el advertir que por primera vez en mucho tiempo la vanguardia no era americana, sino europea. Otra novedad se resume en una afirmación del crítico Alexandre Cirici que me dejó turulato, cuando se la oí, siendo yo muy joven: «Cuando lo radical es lo cotidiano, lo más radical es ser reaccionario». Lo contrario de la máxima de Che Guevara: «Cuando lo extraordinario se convierte en cotidiano, es la revolución». El neoexpresionismo fue eso: el presentar como radical algo que, desde todo punto de vista, era un refrito. A su éxito contribuyó, sin duda, la amnesia histórica, que también le va al mercado.

–En ese «tira y afloja» con la función social del arte, ¿cuál crees que es el papel del museo?

–Yo soy un enamorado del museo; no únicamente de los de arte, sino de todos, y cuanto más raro y recóndito, mejor. Los considero un signo de civilización. Donde hay museos hay memoria y conciencia histórica. Dicho esto, creo también que los museos de arte contemporáneo en muy poco tiempo han vivido una revolución de dimensiones colosales. Uno de los cambios experimentados ha sido el paso del museo como caja receptora al museo como agente activo, generador de arte contemporáneo. Esta es una singularidad muy reciente. Si algún responsable hay de que esto haya sucedido, somos los instaladores. A partir del momento en el que los museos se empezaron a fijar en las instalaciones, se convirtieron en nuestros mejores aliados. La instalación pasó del espacio alternativo de los años 60 y 70 al museo, sin conocer el filtro de la galería comercial. Algunas personas muy concretas y especiales dentro de las instituciones museográficas, en particular los curadores de departamentos de nueva creación, como los de cinematografía y vídeo, abrieron el espacio del museo a las prácticas artísticas que desbordaban los territorios más convencionales. Fueron ellos los primeros en pescarnos. Gente como John Hanhardt, por entonces conservador del Whitney Museum de Nueva York, tuvo un papel importante ahí.

Cuando el museo quería exponer una instalación, la tenía que producir. Primero porque, si no se trataba de una pieza ya expuesta, lo más probable es que no existiese. En la mayor parte de los casos el museo optaba por encargar una pieza que se estrenase allí. Una instalación no se prepara en el estudio y luego se lleva al lugar de exposición, sino que es algo que pasa

en el espacio de exposición, en este caso en el museo. Con lo cual nuestro estudio ha sido finalmente el museo. ¿Qué significa esto? Que el museo se veía forzado finalmente a tomar partido en la creación, en la producción, en la generación de una obra de arte que colisionaba con las funciones tradicionales del museo. Al tiempo, esas obras nadie sabía si merecían estar en el museo, ni en ese momento, ni tal vez veinte años más tarde. El riesgo corrido por la institución era (y es) considerable.

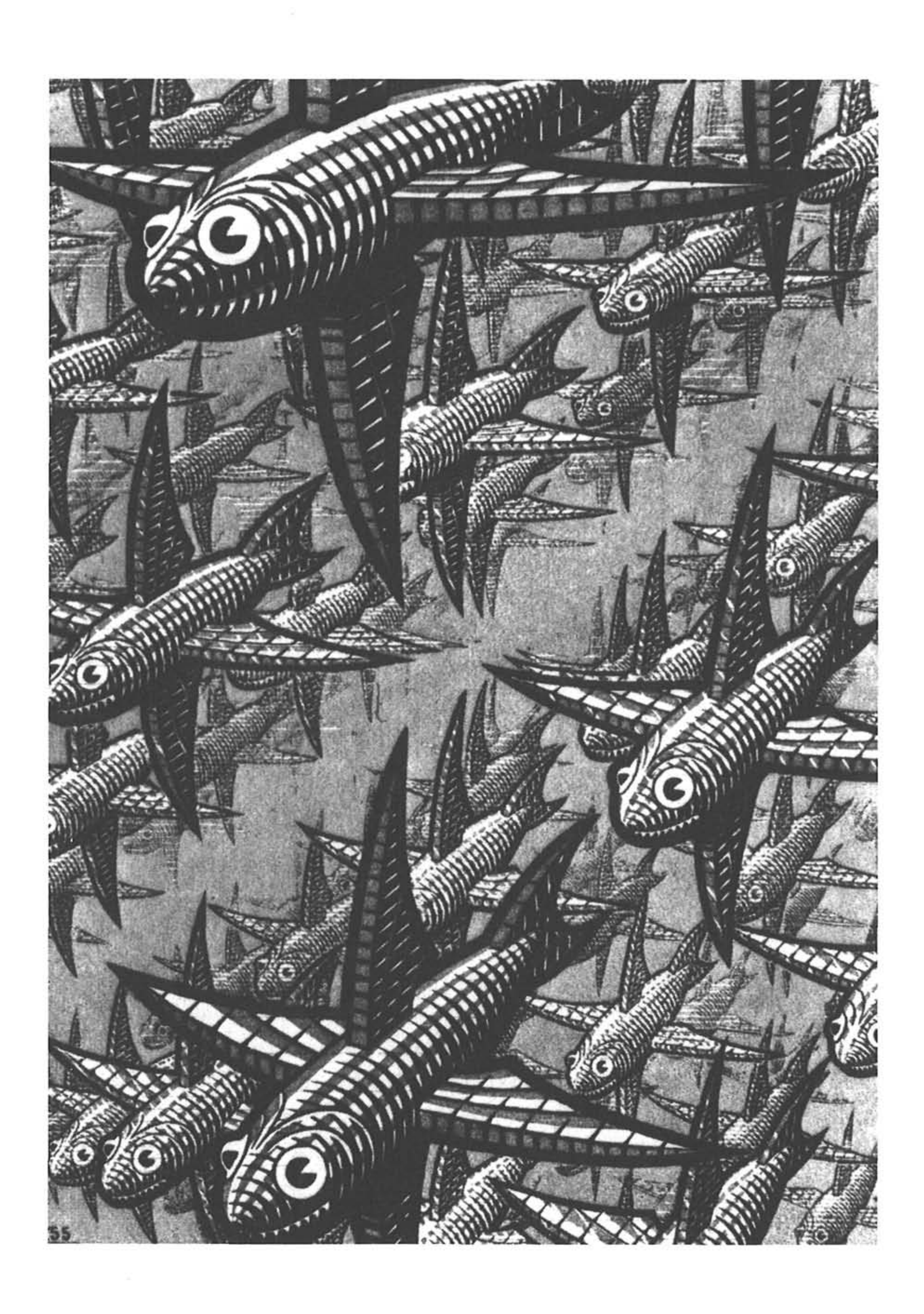
Podría decirse que el museo está para exhibir arte, no para producirlo. Pero los que han ganado la partida han sido los heterodoxos. La alternativa es la que ha sentado cátedra y el papel del museo como agente creador ha dejado de ser un problema, es ya un distintivo que define la institución. Los museos hoy son mucho más productores que receptores. Están más volcados en el *curriculum* extraacadémico que en lo contrario. Se sumergen completamente en el tejido social, se crean por imperativos y por necesidades que muchas veces nada tienen que ver con el arte, y se han acabado transformando en una institución infinitamente más fluida de lo que había sido hasta hace muy poco y, por otro lado, en un artefacto ideológico y político de primer orden.

–¿Cómo vives la contradicción de ver absorbidas las creaciones que surgen al margen del sistema institucional establecido para el arte por el propio sistema institucional?

–Es una cuestión problemática y también asumible. A veces los problemas lo son cuando sólo los miras de una determinada manera. Si la percepción es que tú estás aquí y allí está la institución, y ésta es, por definición, retrógrada y antropófaga, entonces no te das el más mínimo espacio de maniobra. Afortunadamente las cosas son más fluidas y más complicadas. Una de las cosas de las que te das cuenta cuando empiezas a trabajar en este contexto es que la institución puede ser por definición conservadora, pero no toda la gente que está dentro de la institución lo es. Hay gente tratando de hacer cambiar las cosas. Además las cosas no son inamovibles por definición. Hay toda una serie de elementos dados con los que se puede actuar. La única manera en la que esto adquiere sentido es cuando, más que percibirlo como batalla de moros y cristianos, en la que sólo puede ganar uno, se entiende como un proceso político. Me refiero a un proceso político en el mejor sentido de la palabra, esto es, en el que hay toda una serie de partes interesadas, con intereses distintos, en que suceda algo en un mismo contexto, y se sientan y hablan. A veces saltan chispas, sin duda. Lo que tú estás haciendo allí es pactar. Pero pactar no quiere decir rendir prin-

cipios irrenunciables, significa encontrar un terreno en el que todo el mundo gane algo y en el que tú seas el que gane más. Si estás tratando con los políticos de turno, lo que quieren es que el museo tenga actividades, que sea como una especie de estandarte de la modernidad, sobre todo en este país que tiene complejo de no ser moderno. Esperan legítimamente que tú hagas algo para que ellos estén satisfechos y piensen que han conseguido lo que tienen que conseguir. La cuestión está en que tú consigas tus objetivos. No me refiero a una cuestión puramente operativa, del tipo de «yo quiero una gran exposición y me la han dado», sino todo lo que comporta tu discurso desde un punto de vista político, sin que tú tengas que sacrificar lo que te define. Porque mientras tú has pactado para ocupar aquel espacio, no hay otra cosa.

Lo importante es hacer la pregunta, más que el ofrecer una solución. Es decir, si dentro de un museo se hace una exposición de un tipo de obra que, o bien cuestiona la propia institución, o bien representa unos intereses ideológicos diametralmente opuestos a lo que puede representar el museo y las fuerzas políticas que están detrás, esto sienta las bases para un debate y para que la gente piense y decida sobre lo que está pasando. Esto sólo puede suceder en un foro público. De entre todos los foros de que dispone la sociedad civil, uno de los más democráticos es, me parece a mí, el museo, especialmente cuando es un museo público. Todo lo que sucede allí lo pagan los ciudadanos, lo que hay dentro es propiedad de la ciudadanía. Todo el mundo puede opinar y pedir cuentas sobre lo que ocurre en el museo. Siempre he defendido el museo, entre otras cosas, por esto.



Escher: *La profundidad*, grabado en madera, 1955

Los libros de Arciniegas

Juan Gustavo Cobo Borda

Desde los viajes de Cristóbal Colón hasta la caída de Salvador Allende, en Chile, los libros que Germán Arciniegas (1900-1999) donó a la Biblioteca Nacional de Colombia constituyen un acervo bibliográfico de primer orden para la comprensión de la historia de América.

Con este último gesto de su periplo intelectual rubrica su arraigo en tierra colombiana y su preocupación constante por ella. Recorrió el mundo para recoger los frutos que nos conciernen y jamás padeció la desdeñosa suficiencia de algunos profesores colombianos residentes en el exterior que siempre consideran a Colombia inferior a su megalomanía.

Arciniegas, por el contrario, tan criticado y vilipendiado por ellos, tuvo la insólita generosidad de poner a disposición de sus compatriotas todas las fuentes de sus estudios e investigaciones: los 15.934 volúmenes que secundaron su tarea. Pasamos allí de Hernán Cortés a Bolívar; del derecho indiano a la experiencia socialista boliviana de 1952 a 1964; del elemento vasco en el siglo XVIII venezolano al conflicto fronterizo Perú-Colombia de los años 1932-1933.

Consciente quizás de la desdeñosa indiferencia con que varios gobiernos, a lo largo de este siglo, han mirado a la cultura, usándola como adorno inevitable y regateándole el justo apoyo que merece, Arciniegas con esta donación particular subsana algunas de las deficiencias institucionales. Las falencias económicas que impidieron mantener al día ese acervo documental que desde la biblioteca de José Celestino Mutis, para señalar un solo hito, hacen de la Biblioteca Nacional no sólo el repositorio más valioso de nuestra memoria intelectual sino también el privilegiado lugar de encuentro de Colombia con el mundo.

En tal sentido Arciniegas, que fue con su siglo, ha sido un interlocutor destacado, a lo largo de todo el continente, con sus figuras claves. Las dedicatorias personales que enriquecen muchos de estos libros lo atestiguan, sin olvidar por ello los innumerables prólogos que el propio Arciniegas firmó con simpatía, trátese de *América en un mapa de 1498* de Gustavo Vargas Martínez, historiador colombiano activo en México, o la biografía de *Orellana*, escrita por el ecuatoriano Miguel Albornoz, o lo

que el escocés James Bryce escribió sobre la democracia norteamericana en 1880.

Arciniegas ha seguido los avatares de nuestra historia, desde los más diversos ángulos, y ha dado testimonio elocuente de sus reacciones, protagonista también en la elaboración de una concepción propia de nosotros mismos, aquella que toma en cuenta tanto la materia de nuestros actos como las miradas extranjeras sobre nuestras recurrencias y novedades.

Si el Fondo Germán y Gabriela Arciniegas sólo albergará la producción del donante, más de 60 libros, traducidos al inglés, francés, alemán, italiano, húngaro, rumano, infinidad de recopilaciones, separatas y contribuciones a volúmenes colectivos, ya sería invaluable como fuente de estudio y referencia. Estos libros son el taller donde se forjó la obra de quien es, no hay duda, uno de los más significativos escritores colombianos en este siglo.

Pero todo el tejido de amistades y corresponsales amigos que estableció Arciniegas como director de revistas, participante en coloquios internacionales, diplomático y viajero contumaz, que reconoce con su habitual humor como «lo mejor de viajar, es viajar invitado» hallan su mejor síntesis en este legado. La curiosidad de Arciniegas es legendaria y su labor periodística también lo ha obligado a mantenerse vivo y alerta. Por ello se ha pasado la vida husmeando entre papeles viejos, bibliotecas públicas, las de Nueva York, París y Roma, archivos, y amigos dispersos por los cinco continentes. Si a esto añadimos sus discípulos, en tantas universidades, de Colombia y el exterior, podemos imaginar las innumerables fuentes de abastecimiento que acrecentaron su colección.

Además ya no será necesario recurrir a las bibliotecas de las universidades norteamericanas para hallar, por fin, los libros chilenos, guatemaltecos o uruguayos, que nos interesan. Si el Internet vuelve un tanto desfasados estos anacrónicos nacionalismos, no sobra recordar, tampoco, cómo muchos de estos volúmenes, subrayados, corregidos, glosados, albergan también cartas de los autores, recortes de prensa, cambios en sucesivas ediciones, que los hacen ejemplares únicos. Que dan en definitiva no sólo el proceso interno del trabajo del escritor sino también dibujan el horizonte más amplio de un momento en la historia de América. Aquel que agrupa figuras como las de Leopoldo Zea en México, Luis Alberto Sánchez en el Perú, Roberto Levillier en Argentina, Arturo Uslar Pietri en Venezuela o Benjamín Carrión (1897-1980) en Ecuador. El título de un libro de Carrión es ilustrativo sobre esta generación, nacida con el siglo XX y ya extinguiéndose, que retoma la antorcha de *Los creadores de la nueva América* y la nómina de quienes la

componían: José Vasconcelos, Manuel Ugarte, Francisco García Calderón, Alcides Arguedas, tal como la registra el libro de Carrión, prologado por Gabriela Mistral y publicado en Madrid en 1928.

Libros como éste reflejan muy bien una época y sus ideas. Cómo a través de la letra impresa es posible un remozamiento de la historia, que nos traiga vivos a sus personajes y mantenga la continuidad necesaria. Que nos brinde una cierta autonomía mental, una extensión universitaria sin los requisitos académicos, que haga de los libros de historia, con ropaje literario, una grata y no por ello menos documentada forma de recobrar un pasado no tanto congelado sino simple y llanamente olvidado.

Los trabajos de Luis Alberto Sánchez, por ejemplo, sobre José Santos Chocano o Abraham Valdelomar, como los de Arturo Uslar Pietri sobre Simón Rodríguez o sobre el cerro de plata del Potosí aportan un caudal informativo y una recreación imaginaria similar a la que Arciniegas ha hecho con Jiménez de Quesada o los comuneros. Son un momento de nuestra autoconciencia histórica.

La biblioteca de Arciniegas, de la cual se edita ahora el catálogo especializado de los referentes a Historia de América, se constituye entonces en una suerte de gran antología activa del quehacer intelectual en nuestro continente. En qué pensaban, porqué combatir, cuáles proyectos unían a estos hombres, desde sus tierras o en el exilio político que padecieron casi todos ellos. Máxime si tomamos en cuenta que la Biblioteca Nacional de Colombia también alberga la copiosa correspondencia de Arciniegas con sus maestros, como Vasconcelos, y congéneres, desparramados por el planeta.

Estos heraldos juveniles de Rodo, en medio de dictaduras militares y dominio clerical, apostaron por una convivencia ilustrada, que en libros, universidades y columnas de periódico, y siempre con la tentación política al lado (Sánchez fue vicepresidente el Perú, Uslar Pietri candidato a la presidencia de Venezuela, y Arciniegas ministro y diputado) intentaba una tolerancia liberal en medio de las hirsutas pugnas ideológicas, y las disensiones propias de la guerra fría.

Pero su legado comienza a difuminarse, como en el caso de sus antecesores, en medio de los vertiginosos cambios tecnológicos y la más honda desigualdad social que experimentaron nuestros pueblos. Por ello es hora de volver a mirar sus libros y repasar su trayectoria. Sólo que en este Fondo Germán y Gabriela Araniegas hay algo más: una visión global de nuestra historia y de los documentos de base.

Incorporando textos del siglo pasado, hechos algunos en beneméritas empresas locales, como la Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos y La

Imprenta de la Luz, o ya en nuestro siglo por Voluntad, Cromos o la Librería Colombiana, los focos de interés de Arciniegas traspasan las fronteras y terminan por enriquecer sus variadas secuencias temáticas con aportes que provienen no solo de todo el continente sino de Europa en general.

Allí están Colón, Vespucci y el descubrimiento; los conquistadores, los movimientos preindependistas y los comuneros; Bolívar, San Martín, Benito Juárez, Santander y el proceso de independencia; el conflicto y el intercambio entre Europa y América; las historias de Venezuela y Argentina, donde residió como diplomático; la de Estados Unidos, donde actuó como catedrático y la de Cuba, de donde provenía una rama de su familia. En fin, todos los países y todas las figuras son aquí convocados. De los cronistas de Indias a Mariano Picón Salas y Lewis Hanke. De Flora Tristán a Victor Raúl Haya de la Torre y el APRA. De José Martí a Cecilio Acosta, del padre Las Casas a Rafael Núñez, de los palenques a los bucaneros, de las encomiendas al *status* de Puerto Rico, de las misiones jesuitas y capuchinas a la revolución cubana y la figura de Fidel Castro. De la presencia universal en América, con aportes de Europa, Asia y Africa, a crónicas y leyes, documentos y memorias, autobiografías y panfletos. Del virreinato a la guerrilla, y de Andrés Bello a Alfonso Reyes. En definitiva, un conjunto rico y variado, desbordante de suscitaciones y digno de un análisis pormenorizado.

Estudiar una biblioteca es descifrar también la mente de quien la leyó en su momento. Al haber perdido la vista, como Borges, Arciniegas debió sustentarse en el caudal nutricio de su memoria y en la vastedad de sus recuerdos imborrables. Quizás por ello quien le dio tanto color a nuestra historia, bien puede rubricar lo que Carlos Vossler señala en su libro sobre *Jean Racine*:

> Toda visión, por muy objetiva e histórica que sea, se halla iluminada y ensombrecida subjetivamente y es justamente esa circunstancia la que la hace aparecer con colores de vida.

Encontrarnos aquí con las obras de historiadores como el chileno Mario Góngora, el venezolano Germán Carrera Damas, el colombiano Juan Friede o el norteamericano Frank Tannenbaum es comprobar una vez más, cómo Arciniegas, en alguna forma, conocía aportes de la más reciente historiografía americana. Estaba al día. De otra parte, tropezarnos con las obras de Antenor Orrego, César Zumeta o Fernando Díez de Medina es también comenzar a inquirir cuanto de ellas subsiste. Pero no debemos olvidar que Arciniegas también puede disfrutar con títulos

insospechados como aquel de 1943 de Virginia Paxton titulado *Penthouse in Bogota*. Hay algo infantil y grato en este ex-presidente de la Academia Colombiana de Historia: el de ver nuestra independencia como una cabalgata heroica, una gesta que debemos saber narrar a los niños para que ellos tengan con quién identificarse y se compenetren con una tierra que es su patria.

Si el destino, en sentido moderno, parece ser la política y la historia universal, la historia americana, reflejada en esta colección de infinita diversidad como también de profunda unidad, semeja un calidoscopio donde el rigor investigativo no se seca en la especialización sino se amplía dentro de una capacidad de comparar, que un lector y reseñista de Arciniegas como Luis Eduardo Nieto Arteta manifestó en el subtítulo de su principal libro: *Economía y cultura en la historia de Colombia: homologías colombo-argentinas* (Bogotá, Librería Siglo XX, 1942). Arciniegas ya había ampliado esas homologías a todo el continente.

La visión global de Arciniegas abarca así cinco siglos y se colorea con detalles pintorescos y biografías sorprendentes, de Lope de Aguirre a Solano López. La historia americana tiene además del rigor de las cifras un hálito de desmesura, magia y poesía, que esta colección también cobija, enseñándonos en qué forma somos partícipes de un destino común. Por ello bien vale la pena fijarse con más detalles en la propia figura que regaló estos volúmenes y ahora los preside, desde su busto en la entrada del edificio de la Biblioteca Nacional, con la sabia sonrisa de quien batalló, como el que más, pero ante todo participó, estimuló, comprendió.

Aquellos para quienes será útil este legado no debemos dejar de reconocer como en alguna forma el resulta parte del saldo positivo de este siglo que concluye. Un siglo que para nuestro propósito inmediato bien podemos llamar el siglo de Arciniegas. Este siglo que es el suyo, pues lo vivió de principio a fin, terminó por darle la razón: valía la pena escribir.

Lo hizo todos los días, con encanto y constancia, y hoy mismo para entender el Caribe no hay nada mejor que su *Biografía*. Ese mar que este bogotano nacido el 6 de diciembre de 1900 descubrió, incrementando los colores de nuestro arco iris.

Ha sido tozudo en sus empresas y como buen poeta ha explorado una y otra vez las mismas imágenes recurrentes, las que ya hemos visto al efectuar el recuento de sus temas: Colón, Vespucci, la conquista española y todos los pueblos europeos que sentaron sus reales en América, empezando por Nicolás de Federman y los alemanes en Venezuela. Luego el turbión de la Independencia, la rebeldía del estudiante y la más atrayente galería de mujeres, de Manuelita Sáenz a Madame Lynch, en el Paraguay.

Feminista antes del feminismo, fue también el precursor concreto de un americanismo efectivo. Aquel que luchaba desde la censura y el exilio por la libertad de expresión como el mejor antídoto contra las dictaduras. La media docena de revistas que dirigió y en algunos casos financió –*Universidad, Revista de las Indias, Revista de América, Cuadernos, Correo de los Andes*– comprueban la generosa sencillez de su diálogo con todo el mundo.

Además de los antes mencionados, es conveniente recordar cómo en el ámbito literario o filosófico sus corresponsales se llamaban Victoria Ocampo, Francisco Romero, Carlos Pellicer, José Bianco, Juan Ramón Jiménez o Ramón Gómez de la Serna, cuyos libros y cartas también forman parte de este conjunto. Con todos ellos y más diálogo en su camino, como lo hizo con los españoles del exilio republicano o con Stefan Zweig, su lector entusiasta, tal como lo corrobora la traducción al francés de su libro sobre Jiménez de Quesada donde se incluye un apéndice con este epistolario. (Ver Germán Arciniegas: *Le Chevalier d'El Dorado*, traducido por Georges Lomné. Montpellier, Editions Espaces 34, 1995).

Anduvo por Italia, Francia, Japón, Rumania, Estados Unidos, África y la América íntegra, de Brasil a Haití, y de cada lugar dejó testimonio. Como de sus encuentros con Platón, Rafael, Hegel, Salvador Dalí y por lo menos cinco Papas, todo ello referido siempre a su obsesión americana. Por ello, hasta los 99 años nos brindó el prodigio de una mente fértil que dilata nuestro marco de referencias y nos permite sentirnos con por lo menos un siglo de peso humano sobre nuestros hombros.

Ya no somos pueblos tan ligeros, de memoria volátil, sobre una tierra arrasada. Adquirimos identidad para hablar de *tú* a *tú* con Europa. De allí vino tanto como lo que fue de aquí. Así la aparente levedad con que este testigo único enhebra cada una de sus páginas ha terminado por conferir plasticidad universal a una cultura popular, democrática, individualista, mestiza. La cultura de ese continente de los siete colores como lo bautizó con acierto, en una de esas grandes síntesis panorámicas que tanto sirvieron para conocernos aquí mismo y fuera.

Todos los honores le han sido concedidos pero falta el reconocimiento clave: su lectura a fondo. Algo que sólo ahora es posible integrando los libros que leyó con aquellos que escribió. Esa lectura que su auténtica modestia nunca reclama pero sin la cual seguiremos siendo tan pobres y estrechos como lo éramos cuando él nació y comenzó a revelarnos el mundo. En su prosa preservó un cierto encanto costumbrista pero abrió ventanas en todos los sentidos. Sólo que una página sobre Arciniegas nunca debe ser trascendente aun cuando él lo sea. Diría con sus propias palabras: «Nací el 6 de diciembre de 1900 y sigo tan campante».

Ciego y sordo no por ello dejó de ser festivamente hospitalario. Recibió en su casa, respondió las cartas y supo que el tiempo compartido le sería retribuido con creces. Por ello sus libros se iluminan con pinceladas concretas, a pesar de que su ámbito abarque mucho más de 500 años. Traducidos al francés, por ejemplo, se publicaron su biografía de Jiménez de Quesada, como ya vimos, y la de Simonetta Vespucci, en el interminable ir y venir de un coloquio nunca excluyente entre Europa y América, otro de sus signos claves.

Los historiadores profesionales tiemblan con sus tesis y repudian la humanización afectuosa con que trata esas figuras consagradas. Pero él, en cambio, ha palpado la respuesta agradecida de miles de lectores, en varias lenguas, que se sienten partícipes de esas vidas recreadas con gracia. La picardía de su alma es perceptible en cuanto hace y si bien se define como «un pedazo de Colombia que sigue andando» es, en el fondo, un liberal de los de antes y un americano como ya no se hacen.

Esa preocupación americana que resulta tan explícita en un aspecto de su tarea poco resaltado, como es el de editor. Tal el caso de «Ediciones Colombia», que empezó labores en enero de 1925 y publicó unos 30 títulos:

1. Poemas de Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Delmira Agustini, Alfonsina Storni.
2. Cuentos de autores colombianos.
3. Poemas de Guillermo Valencia, Víctor M. Londoño, Cornelio Hispano y Max Grillo, prólogo de Rafael Maya.
4. *Glosario sencillo*, de Armando Solano.
5. *Conversando*, de Laureano García Ortiz.
6. Cuadros de costumbres santafereñas.
7. Los poetas de América: Julio Herrera y Reissig, Leopoldo Lugones, Enrique González Martínez.
8. *El Zarco*, de Tomás Carrasquilla.
9. *Nubes de ocaso*, de Alejandro Mesa Nicholls.
10. *Pasando el rato*, de Tomás Rueda Vargas.
11. *El tonel de Diógenes*, de Enrique Restrepo.
12. *El libro de veraneo* (cuadros de costumbres).
13. *Rogelio*, de Tomás Carrasquilla.
14. *En las tierras de oro*, de Roberto Botero Saldarriaga.
15. *Literatura colombiana*, de Antonio Gómez Restrepo.
16. *Las conversaciones* de Papá Ricot.
17. *Hombres de fuera*, de Luis Eduardo Nieto Caballero.
18. *Historia natural de los fantasmas. Crónicas y supersticiones de Santa Fe de Bogotá.*

19. *La novela de los tres y varios cuentos*, de José Restrepo Jaramillo.
20. *Bogotá*, por Antonio Gómez Restrepo.
21. *Cuentos escogidos*, de Ecco Neli.
22. *Indagaciones e imágenes*, de Baldomero Sanín Cano.
23. *Prosas*, de José Asunción Silva.
24. *Oraciones Fúnebres*, dos tomos, de monseñor Rafael María Carrasquilla.
25. *El Carnero de Bogotá*, de Juan Rodríguez Freyle.

La colección prosiguió luego con libros de Guillermo Valencia, Rafael Maya y uno de Carlos García Prada: *La personalidad histórica de Colombia* (1926), un título de Jaime Jaramillo Uribe repetiría en 1977: *La personalidad histórica de Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.

Otra empresa editorial, ya en un plano más amplio, en la cual Arciniegas ocupó papel protagónico fue en la célebre serie de los Clásicos Jackson que a partir de 1948 en Buenos Aires con un comité selectivo integrado por Alfonso Reyes, Francisco Romero, Federico de Onís, Ricardo Baeza y Germán Arciniegas preparó una colección impar de obras selectas. En ella Arciniegas editó los volúmenes dedicados a los historiadores de Indias (Colón, Fernández de Oviedo, Las Casas, Aguado, Pedro Simón, Bernal Díaz, Garcilaso Inca, Solís), y el dedicado a Quevedo (*Poesías, La hora de todos y la fortuna con seso, Política de Dios y gobierno de Cristo, Marco Bruto, Sueños y Discursos*).

En esta serie donde Borges tradujo a Carlyle y Emerson y prologó a Dante, donde Jorge Zalamea lo hizo con Rousseau y Adolfo Bioy Casares con los ensayistas ingleses, se comprueba el propósito de Arciniegas de ir más allá de la provincia colombiana y trabajar en una auténtica perspectiva americana y universal. Algo, por cierto, que corrobora rotundamente este legado.

* * *

Arrellanado en el sillón de su sala, de espaldas al jardín y con una ruana sobre los hombros, sus inmensas manos de mecánico de la palabra reestablecían el contacto con la vida. Fuertes y cálidas, comunicaban su decisión inquebrantable de proseguir hasta el año 2000 y mucho más, si fuera posible. La curiosidad de su mente se había vuelto la simpatía de su espíritu y mientras su esposa, Gabriela, a quien estuvieron dedicados todos sus libros, y todos sus amigos caen cercenados por esa «Señora muerte» que

se lleva todo lo bueno con que en nosotros topa, como la cantó su entrañable León de Greiff, él seguía hilvanando el cuento infinito de nuestra memoria histórica. Sus recuerdos son los más diáfanos y precisos y sólo el calor de sus palabras nos restituyen caras que el tiempo implacable ha desdibujado con saña.

Allí están las figuras colombianas, de José Asunción Silva a Jorge Isaacs, cuya biblioteca, por cierto, también forma parte de los Fondos Especiales de la Biblioteca Nacional, donada por sus familiares en 1938. De Porfirio Barba Jacob a Gonzalo Ariza. De su cercano amigo el ex-presidente Eduardo Santos al pintor Fernando Botero, a quien dedicó uno de los primeros libros que reconocen la vigencia universal de su talento. Una vasta galería de espejos donde en realidad terminamos por vernos a nosotros mismos.

Y cruzándose con ella, vivificándola en exigente contrapunto, enriqueciéndola con otras miradas, una también dilatada secuencia americana que agrupa a los mejores: de José Carlos Mariátegui a Alejo Carpentier, de Joaquín García Mon a Pablo Neruda, para seguir sólo el índice de una de sus últimas recopilaciones: *América nació entre libros*, 2 volúmenes (Bogotá, Presidencia de la República, 1996). Dichos nombres son algo más que un nombre: una obra que vale la pena conocer. Figuras sin las cuales América no hubiese logrado intuir su definición.

La vida ha mejorado para todos de forma sensible, pero la incomprensible violencia de las guerras civiles del siglo pasado a la guerrilla y el narcotráfico que cierran en forma agorera este siglo, son el saldo negativo que vuelve irrisorio nuestro proyecto como nación. Como lo dice Alfredo Molano: «57% de los colombianos están considerados con los estándares internacionales como muy pobres».

A la violencia proveniente de dicha desigualdad, Arciniegas ha opuesto el poder convocante de una cultura laica, donde la columna de periódico o la cátedra universitaria, en definitiva: su tarea como escritor, propugnan por un espacio democrático, de justicia social y convivencia cultural. Así fundó el Museo Nacional y el Museo Colonial, en Bogotá, y rubricó el decreto que creaba el Instituto Caro y Cuervo. Así puede verse en la amplia selección de su obra que con el título de *América Ladina* editó el Fondo de Cultura Económica de México en 1993. Al compilarla advertí cómo de Tupac Amarú a nuestros días, Arciniegas había adquirido una perspectiva decantada de nuestra evolución histórica, donde además de trabajar a largo plazo rompe esquemas, da al arte y la literatura el lugar destacado que merecen y se aleja de la asfixia centralista y de la tatutología estéril del nacionalismo para mirar hacia otras tierras y fortalecerse en tal confrontación.

De allí ha extraído profundas verdades elementales que defiende con insospechado ardor: el valor de la democracia, la necesidad de instituciones republicanas, la defensa irrestricta de la libertad de expresión. Y el apoyo, como es el caso de esta donación, de aquellas empresas culturales que preservan y transmiten, por más de una generación, el legado individual.

Su afán comunicativo y su vocación de servicio se ha convertido así en un logro perdurable, más allá de la fugaz coyuntura diaria, tan letal en contra del periodismo como de la rutina soporífera de la cátedra. Sus libros van más allá de ese origen y se reeditan sin pausa. Aún podemos recorrer esos salones de los museos que fundó del mismo modo que aún podemos pasear por las páginas de esos libros que escribió. Siempre hay algo interesante que aprender. También hay todavía mucho que rescatar de las páginas de las revistas que fundó y dirigió: *La voz de la Juventud* (1919-1920), *Universidad* (1921-22/1927-1929), *Revista de las Indias* (1939-1944), *Revista de América* (1945-1957), *Cuadernos*, París (1963-1965) y *Correo de los Andes* (1979-1989).

Todo ello fue reconocido en su momento por María Zambrano y Alberto Zum Felde, Baldomero Sanín Cano y Hernando Téllez. Su tarea fue aportar a la construcción de nuestra América una dimensión hasta entonces menospreciada. Una historia verdadera, al decir de Bernal Díaz del Castillo, que complementara y en tantos casos rectificara la historia oficial.

Partió así de las bases de las mujeres y de los comuneros anteriores a la independencia, y dedicó a ambos libros pioneros. Trató así de establecer las raíces de una historia cotidiana, una historia vulgar, vista desde abajo, que asumiera al pueblo como fuente y que no se limitara sólo a Colombia y se redujera exclusivamente a la letra impresa. El hombrecito, el Don Nadie, se asoma por primera vez y son tanto los campesinos como los estudiantes los nuevos héroes. Además, con precoz conciencia ecológica hizo que los gatos como los gansos hallaran franciscana hospitalidad en sus rectángulos tipográficos.

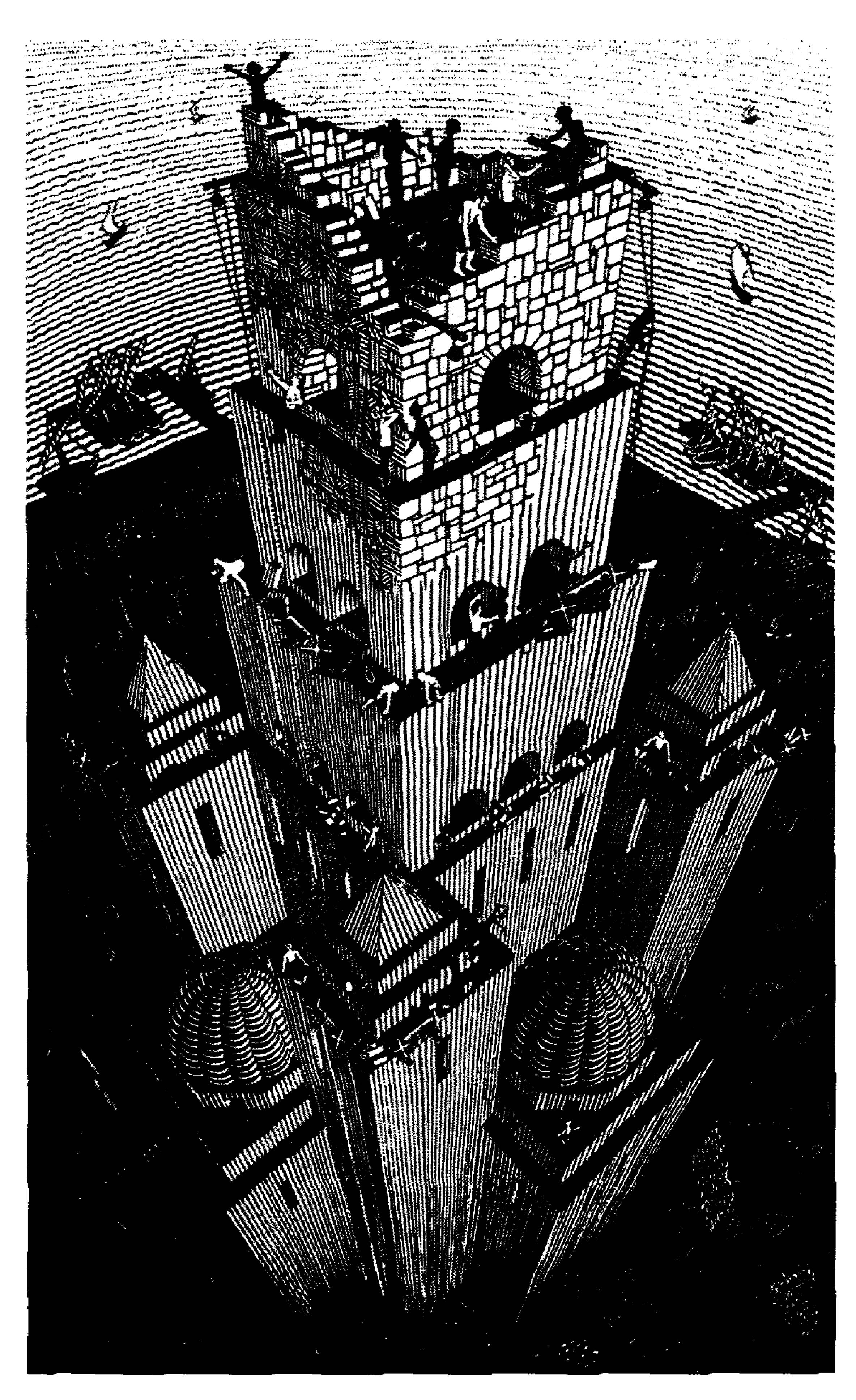
Debemos pensar entonces que libros como *El estudiante de la mesa redonda* (1932), *Los comuneros* (1938), *Biografía del Caribe* (1945), *Entre la libertad y el miedo* (1952), *América Mágica, las mujeres y las horas* (1961), *El continente de los siete colores. Historia de la cultura en América Latina* (1965), *América en Europa* (1975), *El revés de la historia* (1980) y *Bolívar y la revolución* (1984) constituyen un impresionante conjunto. Aquel que en esta donación, la más importante que la Biblioteca Nacional ha recibido en su historia, sirve como respaldo bibliográfico. Ella se une de

modo natural con los 7.000 volúmenes de Rufino José Cuervo y los fondos de José María Vergara y Vergara y el ya mencionado de Jorge Isaacs en la continuidad estable que garantiza la solidez cultural, más allá de la peripecia individual y los cambios políticos.

Lo que va quedando es una obra, sin restricciones. La obra de Germán Arciniegas, el historiador, cronista, periodista, que piensa sobre nuestras gentes y las lleva a ser más seguras y libres sobre sí mismas gracias al asombro con que mira las cosas y al toque poético con que siempre las enriquece, haciéndolas cada día más humanas y más americanas. Más nuestras y más de todos.



Mundos de estrellas



Escher: *La torre de Babel*, Xilograbado, 1928

BIBLIOTECA


OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
BECKFORD'S ITALY & VATHEK
LOS ERUDITOS A LA VIOLETA
EL VICTORIAL
CRONICA DE DON ALVARO DE LUNA
POEMAS EPICOS
ROMANCERO GITANO
CANCIONERO DE LA ROSA
CANCIONERO DE LA ROSA
LA LEYENDA DE ORO
LA LEYENDA DE ORO
LIBROS DE CABALLERIAS

El presidencialismo mexicano*

Sin duda alguna, será breve el plazo de tiempo en el que permanezcan acostados los vientos levantados tras la publicación del último libro de Jorge Castañeda. La cercanía del proceso electoral para la renovación del titular de la presidencia mexicana –julio del año 2000– seguramente nos aportará más de un soplo editorial e incluso, alguna que otra ventolera.

Como no podía ser menos en un país en el que el peso de los rituales y de las ceremonias han dejado su huella en la arena de lo político, los comicios del año 2000 aparecen impregnados de toda suerte de predicciones y concitan un sinnúmero de esperanzas y miedos. Dentro del país, el cambio de guarismo parece indefectiblemente asociado al cambio de la titularidad del partido que detenta la presidencia de la república, aunque en realidad se verbalice impropiamente como el advenimiento de un cambio de régimen. En el exterior, el eco de la distancia parece amplificar esos deseos.

No es para menos la expectación. El «exotismo» que representa el caso mexicano en las tipologías diseñadas desde fríos gabinetes por los más afamados politólogos ya justificaría *per se* el interés. El tópico habitualmente manejado entre los analistas internacionales de la prolongada estancia en una posición hegemónica del Partido Revolucionario Institucional (PRI) fundamenta dicha singularidad. Pero eso no es todo. Por primera vez parece que recientemente se han producido severas modificaciones en el comportamiento político de la primera institución mexicana, la Presidencia de la República. El actual sexenio, –límite constitucional de los mandatos presidenciales–, ha traído múltiples novedades a la escena política cotidiana de los mexicanos. Sin duda alguna, entre las más importantes está la de terminar con una de las principales peculiaridades internas que coadyuvaban a la perpetuación del sistema, la sucesión presidencial mediante el tradicional «destape» del candidato oficial del PRI.

Si adoptamos este último elemento como perspectiva de análisis, ya tenemos la principal justificación de la obra. Hasta este momento, la mayoría de los trabajos que tomaban el presidencialismo mexicano como objeto de estudio carecían del adecuado aparato empírico que permitiera desmenuzar, más allá de las

* *Jorge G. Castañeda*: La herencia. Arqueología de la sucesión presidencial en México, *Alfaguara, México, 1999, 550 pp.*

referencias teóricas, la evolución y desarrollo del complejo proceso de transmisión del poder en la cúspide del sistema político. A esta novedad se le tiene que sumar la decisión del autor de incorporar a la obra los testimonios de los últimos cuatro ex presidentes vivos, lo que, además de representar una indiscutible originalidad en la manera de abordar el tema, muestra la magnitud de los cambios a los que están asistiendo la sociedad y la clase política mexicana. Sin duda alguna, el espacio concedido a las propias palabras de los ex mandatarios ubica al trabajo entre el conjunto de los cuerpos documentales que serán consultados en un futuro próximo por investigadores y analistas.

Más allá de este significativo aporte, la lectura del trabajo ofrece muchas posibilidades, ninguna de ellas desdeñable. De igual modo que Castañeda reclama el concepto de coyuntura para la segunda parte del ensayo, este mismo concepto es aplicable a la génesis del trabajo. En los actuales tiempos de cambio en las prácticas políticas de la primera magistratura del Estado, parece apropiado averiguar algo más de su comportamiento histórico con relación a la ya mencionada tradición. El propio subtítulo del trabajo, *Arqueología de la sucesión presidencial en México*, arroja pistas sobre el espacio temporal y la metodología en la que se cimenta la obra. Partiendo del pasado, el autor busca compilar los rasgos sobresalientes del proceso sucesorio, aunque renuncia voluntariamente a la aventura de establecer una clasificación decidida y sistemática de los mismos. En su defecto, el lector se encuentra con un más que discutible binomio sucesorio –el «destape» por elección o por descarte– que hace las veces de incipiente tipología. Poco es lo que ello nos aporta en términos conceptuales –tampoco lo pretende Castañeda– aunque sirve para ejemplificar, sobradamente, la evolución por la que ha atravesado la sociedad mexicana en los últimos decenios y, con ella, su sistema y régimen político. Las palabras de los mandatarios nos van iluminando sobre los cambios en la influencia que las distintas áreas de la administración pública han tenido en el sentir político de los diversos presidentes. La obra evidencia cómo el paso del tiempo va reduciendo la presencia de los encargados de la «gobernación» política del país en favor de los responsables de la «gobernación» económica entre los aspirantes a la sucesión presidencial. De igual forma, la familia va trasladando a los círculos de los colaboradores más cercanos a la presidencia su peso como elemento informal en el proceso de toma de decisiones. Así, lo que en esencia pareciera una tradición inmutable, en el trabajo de Castañeda se nos exhibe a los ojos como un elemento vivo. Sujeto a cambios de forma, las transforma-

ciones sufridas por el objeto de estudio se muestran acordes con el devenir de la sociedad mexicana y con las corrientes de valores y pensamiento político internacionales. A pesar de ello, el autor, junto a las declaraciones de los ex-presidentes, nos muestra la persistencia en el sentimiento patrimonialista, una concepción del poder extremadamente latina, que se esconde en el fondo de todo el proceso. Como bien reza el título, *La herencia*, cada uno de los mandatarios heredaba de su antecesor la posibilidad de fungir como el gran elector y sentirse el dueño de la intangibilidad del poder. Irónicamente, este momento suponía el preámbulo de su cuasi desaparición de la vida y de la esfera pública, como bien se deduce de las palabras de los mandatarios. El cúmulo de angustias, pesares, dudas, así como los deseos de retrasar lo máximo posible el gran momento, son parte de la argamasa argumental que da consistencia a las distintas partes de la obra y evita la posible dispersión del lector fomentada por la decisión de dividir el trabajo en los diferentes períodos sexenales.

La inteligencia en la concepción del libro está en la invitación a realizar una lectura participativa y abierta a múltiples posibilidades. La división por sexenios cronológicos, a modo de compartimentos estancos, que realiza el autor a la hora de establecer la estructura, junto a la división entre vencedores y vencidos, retomando el título del clásico de Miguel León Portilla, no debería dificultar al lector la construcción del argumento central ya mencionado. Al contrario, las diferencias acusadas de los sexenios –resumidos los rasgos más relevantes al inicio de cada capítulo– agregan elementos y características nuevas al conjunto del trabajo.

Las posibilidades que se nos abren pueden resumirse en dos grandes opciones. La primera opción permite que aquellos lectores que decidan leer la obra bajo el prisma de la sucesión presidencial que reza en el subtítulo obtengan en cada una de las divisiones –vencedores y vencidos– la información suficiente para desentrañar puntualmente los pormenores de este proceso para cada uno de los sexenios y etapas. Esta recopilación obligará al lector no mexicano a un intenso y tedioso trabajo hemerográfico si quiere obtener una cabal comprensión de los nombres y acontecimientos relatados por los ex mandatarios. Ahora bien, aquellos que se decanten por realizar una lectura arqueológica, de *longue durée*, tendrán entre sus manos gran parte de las piezas que explican la peculiaridad del sistema político mexicano y su evolución reciente.

Más frágil se muestra la segunda parte del trabajo. Los límites que se imponen desde la cultura política mexicana –como dijo un longevo sindicalista priísta, fuera del PRI hace mucho frío– a una gran parte

de las fuentes utilizadas, hacen que la viveza aportada por los relatos de los jefes de Estado desaparezca y que nos encontremos con una mayor presencia del autor. Sin que ello tenga que resultar obligatoriamente perjudicial para una evaluación global del trabajo, la interpretación y la síntesis realizada no deja de estar impregnada de los vientos actuales que recorren el escenario político, lo que aleja la obra del objetivo principal, –la sucesión presidencial–, y nos conducen a otros entramados y a otros actores. La incorporación del apéndice del proceso electoral del seis de julio de 1988 añade al argumento central parte del imaginario político colectivo compartido por una gran mayoría de la sociedad y, especialmente, de los intelectuales, aunque en términos formales se aleje de las pretensiones del trabajo.

Muchos son los alicientes para la lectura que Castañeda ha sabido reunir. Las posibles faltas son suplidas, más que con creces, por la infinidad de detalles que arrojan luz sobre el siempre complejo mundo de la política mexicana, más allá del mero objeto de estudio. Sirva de ejemplo el alumbramiento de las entrevistas entre Cuauhtémoc Cárdenas y Carlos Salinas de Gortari momentos después de la victoria electoral de éste último. Sin lugar a dudas, estamos ante un bien bibliográfico digno de heredarse.

Pedro Carreras López

La voz más íntima*

Asociada a los círculos existencialistas, la escritora francesa Marguerite Duras (1914-1996), de origen vietnamita, colaboró activamente con la Resistencia y fue militante del partido comunista francés durante algún tiempo. Guionista y directora de cine, de su extensa vinculación con el séptimo arte destacan los guiones de las películas *Hiroshima mon amour* (1959) y *Moderato cantabile* (1960), dirigidas respectivamente por Alain Resnais y Peter Brook. A ello se suma una abundante producción literaria que comienza a consolidarse hacia 1950 con *Un dique contra el Pacífico* y *Días enteros en las ramas* (1955), títulos que la situaron entre los principales exponentes del «nouveau roman». La mayoría de sus novelas, como *El amante* (Premio Goncourt 1984), llevada al cine por J. J. Annaud, están elaboradas con elementos autobiográficos, escasa acción y una escritura elusiva que se centra en sí misma para sugerir antes que nombrar, haciendo posible, no obstante,

* *Marguerite Duras,* El dolor, *traducción de Clara Janés, Alba Editorial, Barcelona, 1999, 191 pp.*

una comprensión mucho más pormenorizada de los sentimientos personales y de las circunstancias de un determinado momento histórico. Este modo de construcción, tan propio de Duras, alcanza su cima más alta en los seis magníficos textos reunidos bajo el título de *El dolor,* dados a conocer por su autora en 1985 y que hoy podemos leer en castellano gracias a una buena traducción de Clara Janés.

El primero de ellos, el más extenso, se presenta con la forma de un diario redactado por Duras entre los últimos días de la ocupación alemana y los primeros de la liberación. El telón de fondo es el final de la Segunda Guerra Mundial; el escenario, un París convulsionado que recibe a los prisioneros de guerra en tanto que otros miles aún siguen en los campos de concentración alemanes, mientras los ejércitos aliados avanzan. Pero lo que esta crónica narra es el transcurrir de una espera atravesada por el miedo y por una imagen subalterna que emerge de la realidad y se instala como un fantasma: la de un cuerpo tendido en una cuneta. Ella aguarda, abolida por la espera, el regreso de su marido de un campo nazi. No sabe exactamente dónde está y cómo se encuentra, tampoco si continúa con vida. Lucha «contra las imágenes de la cuneta oscura» que se superponen una y otra vez creando una atmósfera de angustia, un perfil narrativo de intriga y suspenso. Este eje estructurador del relato, enraizado en lo individual, en la voz más íntima de Duras, propicia un intenso recorrido por un período de horror en el que «todo el mundo está en espera», sacudido por lo acaecido, por lo que todavía está sucediendo y sin respuestas válidas que permitan explicar lo inexplicable: el genocidio, el crimen, la tortura, el odio.

Por las páginas de este diario –que puede ser leído como un poema épico, es casi un cantar de gesta, una epopeya en la que su autora resulta sujeto de la historia y hacedora de sus días, de su destino– transitan mancomunadas las filiaciones y fobias que despertaron en Duras ciertos personajes políticos. Nos deja entrever, por ejemplo, los lazos de amistad con François Mitterrand (alias Morland), en ese momento jefe de uno de los grupos de la Resistencia. También su opinión sobre cómo «la derecha se ha reconcentrado en el gaullismo incluso a través de la guerra», a la vez que De Gaulle es un «ensalzador de la derecha por definición». Un De Gaulle en el poder que ya no espera nada, nos dice, porque «sólo nosotras esperamos aún, con una espera de todos los tiempos, la de las mujeres de todos los tiempos, de todos los lugares del mundo: la espera de los hombres volviendo de la guerra».

No menos testimoniales y conmovedores son los siguientes textos de *El dolor.* En «El señor X. Aquí llamado Pierre Rabier», Duras vuelve a tratar «una historia verdadera

hasta en sus detalles» mediante la composición de un correlato cronológicamente previo a los hechos registrados en el diario. Así, nos enteramos de que su marido, miembro de la Resistencia, estuvo preso antes de ser enviado al campo de concentración. A partir de aquí se engarzan episodios en los que se va cimentando la extraña relación que ella mantiene con un agente de la Gestapo, el mismo que arrestó a su marido. El relato se arma como una espiral entretejida alrededor de una cacería: uno acosa al otro, juega con su miedo. Él puede destruirla, ella puede entregarlo a la Resistencia, cosa que finalmente hace. Los personajes son reales, insiste la autora, también la muerte, el hambre, la desesperación de la guerra. Sin embargo, la historia está minada por una tensión narrativa que gana la escena autobiográfica. Duras logra fabular(se) al tiempo que acuña una pieza literaria de excepción.

De igual modo, en «Albert des Capitales» y «Ter el miliciano» el lector se encuentra con narraciones más ficcionales que miméticas. Ambos relatos se apoyan en figuras que se reinvierten en algún sentido y presentan paradojas. Los verdugos se transforman en víctimas; los humillados humillan; los que tuvieron miedo suscitan miedo. En «Albert des Capitales», Duras cuenta su activa participación durante un largo interrogatorio al que es sometido un soplón, a quien se golpea duramente hasta conseguir saber lo que ya sabían: que era un chivato de judíos y resistentes. Mientras el chivato produce en Duras repugnancia y, sólo en ocasiones, conmiseración, Ter le inspira sentimientos ambiguos, incluso deseos sexuales. Pero tanto el uno como el otro simbolizan para ella esa clase de seres huecos que, seducidos por la idea de ostentar un poder de pacotilla, son capaces de cometer todo tipo de atrocidades con tal de obtener algún beneficio. El chivato da el soplo, no por anticomunista y antisemita, sino para sacar un dinero que invertir en pequeños lujos. Ter entra en la milicia, un organismo paramilitar, impulsado por la ambición de poseer armas, coches, mujeres. Acoge las consignas nazis inconsciente, irresponsablemente, del mismo modo con el que acata su destino en manos de los liberadores. Ter, en palabras de Duras, «no tiene orgullo, nada en la cabeza», porque pertenece a ese sector de la sociedad «en el que el dinero es fácil, en el que la idea es corta, en el que la mística del jefe hace las veces de ideología y justifica el crimen». Hay en los dos relatos situaciones de violencia inexcusables, pero Duras rehúsa la representación brutal y pone el acento en el conflicto moral y político que genera todo combate, el que se impone entre vencedores y vencidos y desencadena otras violencias.

Las últimas historias de *El dolor*, «La ortiga rota» y «Aurélia Paris»,

son «inventadas», según indica Duras en unas notas precedentes, pero ambas están ambientadas en la misma época y conservan la fuerza de matices de las anteriores, interactuando y completándolas. En una, el cielo se ilumina con bombardeos, se eclipsa por los fogonazos antiaéreos; en la otra, aún se oyen las sirenas y los francotiradores apuntan a matar. Ter vuelve a aparecer camuflado de forastero en «La ortiga rota», posiblemente ha escapado de la cárcel, interpreta la propia autora, y «se aleja de la ciudad para buscar un lugar donde morir». La protagonista de «Aurélia Paris» es una niña judía abandonada que aprende a leer con periódicos que comentan las operaciones del ejército del Reich y canta para no oír los ruidos de la guerra.

Todas las historias que aquí se cuentan tienen un denominador común: la impresionante y estremecedora recomposición psicológica de momentos y espacios cargados de estupor y hondura. Cada texto contiene un tramado de sensaciones que suturan tanto como las palabras que le dan cuerpo. En *Escribir*, Marguerite Duras reflexionando sobre el ejercicio de la escritura y su trascendencia, decía: «No sé qué es un libro. Nadie lo sabe. Pero cuando hay uno, lo sabemos». Quizá ésta sea la forma más sencilla y, a la vez, perfecta de definir *El dolor* Indudablemente, un gran libro.

Reina Roffé

Degradar y exterminar*

¿Por qué los alemanes corrientes se convirtieron en asesinos?, ¿qué motivos, qué esquemas cognitivos y valores los lanzaron a una acción exterminadora antijudía? Éstas son las preguntas que guían el trabajo de Goldhagen. El objeto es dar una explicación histórica, no una evaluación moral, del Holocausto, a partir de las acciones de los «verdugos voluntarios». Es decir, comprender históricamente el impulso que sintieron los alemanes corrientes de matar judíos.

El libro consta de dos partes. La primera está dedicada a la formación, características y evolución de las representaciones antisemitas presentes en los alemanes y la segunda, a estudiar las acciones concretas de los alemanes corrientes una vez involucrados en el exterminio de judíos. La primera parte se centra en las creencias y la segunda en las acciones e institu-

* *Goldhagen, Daniel Jonah*: Los verdugos voluntarios de Hitler. Los alemanes corrientes y el Holocausto, *Madrid, Taurus, 1997, 752 pp.*

ciones, pero no en su estructura y funcionamiento, sino que busca explicar cómo aquellas representaciones cristalizaron en actos personales definidos, cómo los hicieron posibles, de qué manera determinadas acciones e instituciones cobraron sentido para los alemanes corrientes.

Goldhagen afirma que hasta ahora las investigaciones sobre el Holocausto se habían centrado en el estudio del funcionamiento de las instituciones y estructuras a través de las cuales se pudo llevar a cabo la matanza. Pero lo que faltaba, y su trabajo vendría a cubrir este hueco, es preguntarse por qué esas instituciones pudieron funcionar tal como lo hicieron. Es decir, interrogarse por qué los alemanes corrientes que las integraban cumplieron las órdenes. Las instituciones no funcionan solas, afirma el autor, sino que debe haber creencias que permitan la ejecución de los mandatos. Cumplir órdenes, contra lo que se cree –afirma Goldhagen–, sí que representa un problema, un tema a investigar. Por lo tanto, los perpetradores son mas importantes de lo que se piensa, al punto de que para el autor sin ellos no se explica el Holocausto.

Los fundamentos teóricos del trabajo de Goldhagen son: afirmación de la responsabilidad individual, existencia de un modelo cognitivo determinado sobre los judíos que permitió la acción eliminadora, y el antisemitismo.

Resposabilidad individual significa que en aquellas circunstancias cada individuo estaba en condiciones de elegir de qué modo tratar a los judíos. Hay un rechazo explícito de las explicaciones psicológicas y sociológicas del tipo «la gente siempre obedece a la autoridad» y de los motivos que suelen aducirse para justificarlas. Entre éstos, la obediencia por coerción externa del poder bajo amenaza de castigo, por indiferencia burocrática en el cumplimiento de las órdenes o porque la parcelación de funciones impedía ver el resultado final al que contribuía cada acto. Aunque algunas de estas razones resultan plausibles, afirma el autor, nunca llegan a dar cuenta de la conducta eliminadora, ya que minusvaloran a los actores (en este caso, a los alemanes corrientes), a los que concibe incapaces de evaluar moralmente sus actos y tomar decisiones al respecto. Goldhagen rechaza asimismo tanto las explicaciones en términos de culpa colectiva cuanto las de un esencialismo culturalista según el cual «los alemanes son así». Ambas suponen que una persona no es responsable de sus actos y que *sólo* se puede decir de ella que pertenece a una sociedad o a un colectivo, inmersión que explicaría sin más su conducta. Para Goldhagen, sólo los individuos pueden ser responsables y sólo de sus actos individuales. O, mejor, no hay más conducta que la individual, pues el

sujeto es al fin la última fuente de decisión y evaluación éticas. Las estructuras no causan la acción, sino que esas estructuras son interpretadas por los actores, los cuales responderán a lo que se les está pidiendo siempre que compartan visiones y valores. La acción sólo se produce cuando entran en conjunción valores e incentivo, visiones propias y órdenes externas.

Esto lleva al segundo punto de partida de Goldhagen, la cuestión del modelo cognitivo. Se denomina así el proceso a través del cual los individuos aprenden a pensar sobre sí mismos y el entorno, a interpretar y dar sentido. En este proceso participan la percepción, el razonamiento y la memoria. Goldhagen intenta desentrañar el modelo cognitivo subyacente en el pensamiento de los alemanes, de todos los alemanes de entonces. Tal modelo proporcionaba una imagen del mundo y de lo social y, en particular, de los judíos. Esa representación funciona como motor de la acción. ¿Cómo se forma esa representación? A través de la conversación social, cuyos portadores son las instituciones, especialmente la familia. Allí se imparten y legitiman las representaciones. Sin el apoyo legitimador de las instituciones, es muy difícil que un individuo sostenga un sistema de creencia, afirma Goldhagen. Y es por ello muy difícil que un sujeto escape a esos modelos que imperan en su sociedad, pues están incorporados a la estructura de su mente con la misma naturalidad que la gramática de su lengua. Pueden ser reconfigurados por el individuo, pero se trata de una tarea poco probable. Precisamente porque un modelo cognitivo es el presupuesto de la acción es que no se explícita, afirma el autor. Por ello no es correcto buscar «pruebas» del antisemitismo en declaraciones explícitas de los perpetradores. La «ausencia» de pruebas no es indicio de la inexistencia de antisemitismo, sino de la permanencia, de la inercia del antisemitismo como axioma. Más bien es al contrario: para probar la ruptura con el antisemitismo habría que mostrar la explicitación de esa disidencia. Para estudiar el modelo cognitivo de los alemanes de la época, afirma Goldhagen, es necesario acercarse a ellos como lo haría un antropólogo a un pueblo primitivo y desconocido. Es decir, abandonando la idea preconcebida de que los alemanes eran similares a las nociones ideales que tenemos de nosotros mismos.

En cuanto al antisemitismo, Goldhagen lo define como un corolario del cristianismo. Desde el dominio cristiano en el Imperio Romano, sus dirigentes predican contra los judíos bajo la necesidad de diferenciarse de la religión de la cual la suya se había separado. Si los judíos, pueblo de Dios, rechazaban al Mesías, algo estaba mal: o el Mesías era

falso o el pueblo elegido se había extraviado, tentado por el mismo Diablo, afirmaba el cristianismo. Los judíos, a los ojos del cristianismo, eran los asesinos de Cristo, y dado que en la época moderna seguían rechazándolo como Mesías, se convirtieron en sus asesinos permanentes y simbólicos. Para los cristianos su religión superaba a la judía, por lo cual los judíos *debían desaparecer* de la Tierra a través de la conversión. Esta relación con los judíos se mantendrá hasta bien entrada la modernidad. Los cambios teológicos y prácticos en el cristianismo no afectaron –afirma Goldhagen– esta visión central de los judíos. Ésta aportó el centro del modelo cognitivo alemán acerca de los judíos. El antisemitismo premoderno es religioso y en la época moderna se va a metamorfosear en una versión racial: mientras el primero consideraba a los judíos encarnación del mal pero redimibles, convertibles, el segundo ya no, pues el problema se hallaba en lo que los judíos *eran,* no en lo que *hacían* o habían hecho. Seguían siendo el mal, pero ahora eran irredimibles, por lo tanto había que acabar con ellos. Al volverse racial, el «problema» judío cambió y, con él, la solución propuesta: los judíos ya no eran un agente del demonio sino el propio demonio. De este modo quedaba eliminada la visión cristiana según la cual todas las almas podrían salvarse por medio del bautismo. La mentalidad eliminadora devino exterminadora: la idea de la exterminación era ya firme y recurrente a fines del XIX. El antisemitismo, que irrumpe con fuerza mayor a partir de 1870, con ocasión de la campaña de los derechos civiles para los judíos, está presente –afirma Goldhagen– en todas las capas sociales, incluida la clase trabajadora urbana y campesina, que se movió con el mismo modelo cognitivo. La excepción parcial sería el Partido Socialdemócrata Alemán.

Según el antisemitismo, los judíos eran malévolos, poderosos y estaban organizados, actuaban en conjunto y su capacidad de dañar era alta dada su presencia económica. Era ésta una visión orgánica: los judíos como poderosos parásitos ahogando la vida de un organismo (Alemania) todavía vivo y con posibilidades. Este organicismo impedía ver a los judíos como individuos, aisladamente, y fomentaba la expulsión en términos colectivos. En el contexto del viraje racial de la percepción del judío, se consideraba a una persona judía independientemente de su religión, su identidad, o su renuncia a todo lo judío: es decir, judío se *era,* se nacía, no se *hacía* ni se elegía, como cualquier religión o identidad.

De la exclusión de la vida pública (antes de la emancipación civil) se pasó a la expulsión, y de la visión de los judíos como grupo religioso,

a la de nación racial. Paralelamente y como contrapartida se había fundido germanismo y cristianismo: lo alemán era cristiano, por lo cual el judío jamás podría llegar a ser alemán. El elemento racial dio al antisemitismo una coherencia que nunca había alcanzado, pues antes variaban las razones de la naturaleza de los judíos y sus posibilidades de recuperación.

El modelo cognitivo antisemita se formó mucho antes de que los nazis llegaran al poder e incluso de que existieran como partido; tal modelo, en el XIX y XX era dominante en la sociedad, atravesándola. El modelo cognitivo antisemita, propagado sobre todo a través de la conversación social y la actividad institucional, no llegó a estallar antes de la década de los '30 «porque no existían las condiciones para transformarlo en un programa de ataques físicos, y el Estado no estaba dispuesto a convertirse en la base de una acción social colectiva de esta clase. La Alemania del káiser Guillermo no toleraría la violencia organizada que los antisemitas parecían anhelar» (p. 106).

La segunda parte del libro se centra en el sentido de las acciones (degradación, tortura psíquica y física, asesinato, confinamiento) y de las instituciones. Goldhagen se interesa especialmente en unas instituciones que considera poco estudiadas: batallones policiales, marchas de la muerte y campos de «trabajo». Este estudio empírico busca someter a examen la hipótesis de que las creencias antisemitas fueron la causa de la empresa exterminadora. El análisis de la lógica con que funcionaban estas instituciones permite ver si el antisemitismo era lo dominante o no. Acerca de los campos de «trabajo», Goldhagen se pregunta por ejemplo para qué se obligaba a trabajar a los judíos. La respuesta es que el objetivo de los verdugos no era ni siquiera la superexplotación de una fuerza de trabajo esclavizada, sino lisa y llanamente infligir un cruel y sistemático castigo a los judíos como modo de destruirlos hasta ocasionarles la muerte. No primaba la racionalidad económica, como parece propio de una institución diseñada para obtener trabajo, sino la voluntad de degradar al judío hasta exterminarlo. Similares conclusiones obtiene Goldhagen cuando analiza las otras dos instituciones. En ellas primaba una voluntad de liquidación sobre la lógica propia de la institución correspondiente o, incluso, sobre los intereses personales de los verdugos que, en algún caso, como el de las marchas de la muerte cuando la derrota alemana ya era inminente, podían ser favorables –y sólo por motivos utilitarios y egoístas– a detener el letal maltrato a los judíos.

Merced a la investigación empírica, el autor obtiene asimismo otras conclusiones. Entre ellas cabe ano-

tar las siguientes: en primer término, no fueron sólo los cuerpos de élite militares los que participaron de la empresa exterminadora, sino que algunos de los cuerpos que llevaron a cabo las acciones más atroces, como exterminio de pueblos enteros a veces en un día o dos, estaban compuestos por voluntarios, hombres de unos treinta años, en muchos casos padres de familia, sin formación militar ni adiestramiento ideológico especiales; en segundo lugar, los alemanes no trataban del mismo modo a los judíos que a otras víctimas, pues mientras ante los judíos no mostraban reparo alguno, sí lo tenían cuando se trataba de víctimas no judías, pues se preguntaban por la humanidad del trato que les proporcionaban; finalmente, los ejecutores del exterminio tuvieron a su alcance la posibilidad de elegir cómo tratar a los judíos, al punto de que muchos pelotones eran avisados por sus jefes de que las acciones que iban a realizar (en general, asesinar a seres indefensos durante jornadas enteras) podían resultar insoportables, para que si lo deseaban se vieran relevados de actuar, y que los que así lo hicieran (a la postre, una ínfima minoría) no recibirían castigo alguno, lo que finalmente así ocurrió.

La conducta de los alemanes corrientes hacia los judíos –sostiene Goldhagen– fue la que fue, tuvo sentido para aquéllos porque consideraban que la vida de un ser satánico carecía de valor alguno, que no merecía ser vivida y que era justo que recibiera un trato cruel. Así, llegó a resultarles moralmente laudable, un acto valioso, degradar y matar a ese ser, lo cual legitimó el sistema de campos y los guetos, antes incluso del inicio de la política de exterminio.

Al cabo de la lectura del trabajo de Goldhagen aparecen algunos interrogantes. Uno de ellos es que si el individuo recibe sus esquemas cognitivos de la sociedad, es decir, si la determinación de sus esquemas de representación es tan acusada, ¿cómo se puede afirmar que es responsable de haber elegido –en este caso– cómo tratar a los judíos? Sostener que es muy difícil, por no decir casi imposible, que un individuo reconfigure las representaciones con las que su sociedad lo dota, ¿no sería el primer paso para afirmar la culpa colectiva, ésa que el propio Goldhagen encuentra poco sólida para dar cuenta del Holocausto?

Relacionado con este último punto, aunque no directamente, aparece el problema de la generalización del antisemitismo en la Alemania de entonces. No se pretende cuestionar la afirmación, sino resaltar una posible contradicción del autor. En efecto, afirma Goldhagen que toda la población participaba de esa visión, aunque el Partido Socialdemócrata era una «excepción parcial». El punto es que ese

partido, y por supuesto Goldhagen lo reseña, era mayoritario en Alemania desde 1912.

Otro punto que no queda claro tras la lectura del trabajo es qué hizo posible el salto cualitativo desde el antisemitismo como modelo cognitivo al antisemitismo como política de Estado, como política de exterminación. Es decir, parece quedar sin respuesta la pregunta acerca de qué condiciones hicieron posible el ascenso del nazismo o, con otras palabras, por qué si el modelo cognitivo existía desde tanto tiempo atras sólo estalló y cristalizó en empresa exterminadora hacia los años '30 del siglo XX[1].

Javier Franzé

[1] *El trabajo de Goldhagen ha suscitado una gran polémica. Ya han aparecido libros críticos respecto de sus tesis. Buena parte de este material, así como de las reseñas y comentarios sobre el libro aparecidos en importantes medios, tanto académicos cuanto de información general, pueden consultarse en internet. Para ello, basta con situarse en un buscador e ingresar como palabra clave el apellido del autor.*

América en los libros

El libro de Esther, *Juan Carlos Méndez Guédez, Ediciones Lengua de Trapo, Madrid, 1999, 188 pp.*

Emplear las obsesiones como combustible de la fantasía es un recurso frecuente de la literatura para subvertir la realidad que ha producido personajes encantadoramente oscuros, como Jean Baptiste Grenouille, el asesino de *El perfume,* o delirantemente vanos como el periodista Eleazar, protagonista de estas páginas. Porque las obsesiones pueden ser encantadoras cuando permiten al novelista crear un mundo al margen de la realidad, con una vida propia que no es reflejo de la que provienen sus materiales culturales pero se tornan agobiantes cuando, en lugar de subvertir esa pintura, parecen regodearse en sus trazos y colores.

El libro de Esther, narra la saga y los recuerdos de Eleazar, periodista venezolano que, habiendo perdido su amor de adolescencia por lo que el mismo denomina «el desencuentro de una Coca Cola», consagra su vida a idolatrarlo hasta el momento en que, luchando con sus dudas y obsesiones, abandona Caracas y parte a Canarias para rastrear sus pasos en el delirio y el tráfago del carnaval.

Paralela al amor de Ester, una obsesión rige la vida y los asuntos de Eleazar; se trata del temor a los virus y microbios o substancias tóxicas que puedan disminuir su vitalidad, actitud que lo lleva a convertirse en un personaje repulgado y melindroso que extrema sus cuidados y atenciones, prepara sus propios alimentos cuidando el contenido de la grasa y de la sal, carga jabón medicinal en el bolsillo para lavar sus manos luego de cualquier contacto sospechoso, hace gárgaras de Listerine tras haber hablado por teléfono para evitar los gérmenes, fuma Marlboro *light* para minimizar la cuota de alquitrán que el tabaco deposita en sus pulmones, se abstiene de comer frutas por temor a los químicos utilizados en su maduración, se inyecta venadón por su propia cuenta cuando se le altera la tensión, carga pastillas contra el mareo y el estrés, usa gotas para la tensión ocular y toma un sin fin de extravagantes precauciones tendientes a preservar su existencia y su salud.

No obstante, Eleazar es un caribeño fogoso, con toda la estereotipada carga de desparpajo y chabacanería que este adjetivo implica y en sus recuerdos de adolescencia no pueden faltar la música, el baile,

las pendencias por líos de faldas, las borracheras crapulosas, las iniciaciones sexuales con canabis incluida, etc.; acontecimientos que aparecen, claro está, mediatizados por su aprensión a los microbios y por la imagen de su adorada Ester que lo introduce, poco a poco, en la lectura de nuestros principales poetas vivos de los que realiza un fatigoso recuento de nombres y de citas.

La vida de Eleazar en el diario, donde logra obtener su primer trabajo, no resulta menos patética que sus recuerdos; tiranizado por su frustrado matrimonio, por su endeblez y por su jefe, se percata de la mezquindad del medio, de la bajeza de los poetas que se arrastran para que sus versos figuren en las páginas literarias, del arribismo de los gacetilleros que utilizan el poder que les otorga el periódico para ser reconocidos como grandes escritores, etc. Pero estos elementos, que podrían convertirse en una importante fuente de reflexión o de ironía, transitan por las páginas del libro con la abigarrada premura de una cámara que pretende abarcar el horizonte a fuerza de disparar su obturador y las asépticas obsesiones sentimentales de Eleazar con que el autor desea producir el humor, sólo consiguen saturar el relato con su pesada carga de frivolidades y chascarrillos.

Es probable que, como señala Bryce Echenique, Juan Carlos Méndez Guédez desee desnudar en estas páginas la fragilidad oculta de la condición masculina y realizar, por medio del humor, una reinterpretación de la tradición sentimental latinoamericana. Pero cuando el autor trabaja en la ficción con materias heterogéneas, como las obsesiones y la vida de un hombre atormentado que busca su perdido amor, se necesita que entre las mismas exista una articulación convincente o, para decirlo con las palabras de Cortázar, «se necesita que haya ósmosis».

La tierra del fuego, *Sylvia Iparraguirre, Alfaguara, Buenos Aires, 1998, 285 pp.*

La historia de la conquista americana es el choque de dos mundos que se justifican a sí mismos pero que no logran conformar una síntesis. Esta historia, vasta y desconocida en sus detalles, tiene aún muchas páginas por aclarar y reescribirla, volver a interpretarla dando la voz al silenciado, a los que no pudieron hablar en su momento, es una de las tareas que desde Alejo Carpentier hasta nuestros días han emprendido un importante número de novelistas hispanoamericanos.

La tierra del fuego de Sylvia Iparraguirre, transita por esta senda. Con una prosa sugerente, cargada de poesía, la autora argentina recrea

un episodio recogido por Charles Darwin en su *Diario de un naturalista en América* para dejarnos conocer la historia de Jemmy Button, indígena de la Patagonia secuestrado durante el curso de un «experimento civilizador» para ser adiestrado en Londres en el uso del vestido, el valor del dinero, el manejo de las herramientas y los enigmas de la fe cristiana, a fin de que sirviera de puente entre las bárbaras costumbres de sus compatriotas y las buenas maneras de los hombres venidos del otro lado del océano.

España o Inglaterra, las luminosas islas del Caribe o las opacas regiones de la Patagonia: el drama es el mismo con siglos de intervalo. La historia de Jemmy Button, indígena de la etnia yámana, denominado así porque el capitán del barco inglés que lo raptó mediante el engaño lo trocó a los miembros de su tribu por un botón de su chaqueta, es un episodio que puede servir de paradigma del trágico encuentro que ha ocurrido tantas veces en el continente cuando el hombre occidental y cristiano, que se erige a sí mismo como emblema de la civilización y el desarrollo, se encuentra con el nativo, natural y telúrico, que no es capaz de comprender, con otro modo de vida y de cultura que tiene un conocimiento profundo y sutil de la naturalezas que el hombre blanco ha olvidado y perdido para siempre.

La arquitectura de la novela es sencilla; se trata de una larga misiva dirigida por John William Guevara, marinero criollo retirado en el puerto de Lobos en la remota Patagonia, a Mr. MacDowell o MacDowness, supuesto jefe del almirantazgo británico en Londres y de la que se vale la autora para novelar la vida y los enormes contrastes culturales a los que tiene que enfrentarse Jemmy Button y denunciar por su intermedio el arrasamiento sufrido por los indígenas patagones a manos de una empresa colonial británica disfrazada de benéfica misión religiosa.

Quizás el constante ritornello Mr. MacDowell o MacDowness, que la autora utiliza para ir empalmando los distintos capítulos de la extensa misiva, que acaba por convertirse en un sentido alegato contra los manejos coloniales de Inglaterra, le resta verosimilitud y fluidez al relato. Pero la lograda belleza de algunos paisajes de *La tierra del fuego,* denominada de esta paradógica manera por Pigaffeta a causa de la cadena rojiza de las fogatas con que los habitantes del gélido país se comunicaban el paso de los extranjeros, equilibran la narración y hacen de la novela un importante fresco de la tragedia americana que no cesa y que aún se sigue dando en las zonas más apartadas y remotas de este vasto continente.

Querido primer novio, *Zoe Valdés, Planeta, Barcelona, 1999, 345 pp.*

Por agrupar en el marco de una misma pintura la movilidad del paisaje, que desfila a través de las ventanillas del vagón y las ensoñaciones del pasajero obligado a permanecer inmóvil en su silla, los largos viajes en tren han sido, y siguen siendo, tema fecundo de la literatura. Gracias a ellos Boris Pasternak pudo pintar la belleza de los paisajes de su patria rusa, Blaise Cendrars engastar las desgarradas imágenes de su dilatado poema y, como en la presente novela, una mujer emprender la búsqueda de su perdido primer amor y de sí misma, luchando contra la opresión de un mundo que la asfixia.

Pero ay, un buen tema no basta por sí solo para engendrar un gran relato y las páginas de esta novela, que confunde la ficción con la anécdota, la pintura con el retrato y el humor con lo esperpéntico, acaban por convertirse en una penosa travesía por episodios chocarreros que no logran imponer al lector sus leyes, sus mitos ni su fantasía.

A caballo entre la denuncia y el melodrama, *Querido primer novio* de Zoe Valdés, es un ambicioso relato que, por medio de los ojos y las vivencias de una mujer que viaja en un vagón de tren, desea enjuiciar de golpe y de manera contundente el machismo, el autoritarismo, la mezquindad, la opresión, la tortura psicológica, la economía planificada y, en fin, todos los lastres y cadenas de un régimen totalitario que niega la diferencia e impide a las mujeres desarrollar su condición y asumir su destino.

Dánae, la protagonista del relato, es una mujer prisionera de los férreos condicionamientos sociales de la Cuba posrevolucionaria que, atormentada por no poder asumir su condición homosexual, decide, por fin, abandonar a su esposo y a sus dos hijas y escapar en el tren que atraviesa la isla hacia el oriente en busca de su perdido amor de adolescencia, una mujer agreste y hombruna que, a causa de su diferencia, ha sido relegada por la sociedad y condenada por los miembros del partido a llevar una existencia montaraz en las zonas más intrincadas del campo.

Todo lo que Dánae observa o recuerda en esta larga fuga es feo y opresivo o, por lo menos, alejado del mundo de bienestar y libertad con el que sueña: el estrecho vagón de tren donde los pasajeros se ven obligados a compartir sus secreciones y hedores, los caseríos esmirriados y carentes de luz eléctrica a la vera del camino, el marido tosco y brutal que nunca le dirigió una frase cariñosa, las letrinas infectas y plagadas de gusanos de las escuelas rurales, las mujeres con la piel manchada y cubierta de furúnculos, el hambre, el atraso y la miseria. Pero estas realidades son dichas, no cre-

adas, son señaladas por un dedo que busca el escarnio y la mofa y no por el pincel de un artista que nos hace sentir su esencia y su dolor.

El deseo vehemente de denuncia que ocupa el horizonte de estas páginas lleva a la autora a asumir recursos de una ubicuidad disparatada que nos conmueve por su candidez. El relato de la novela es asumido alternativamente por una ceiba parlante y locuaz que conoce los secretos de la aldea, por una maleta de pino que guarda los recuerdos de la adolescencia, por el tiempo de la ciudad que se despliega para mostrarnos los diferentes rumbos que pudo tomar la existencia atormentada de la protagonista o por la música retumbante y bulliciosa de la isla que, al traspasar paredes y ventanas, penetra los secretos de todos sus habitantes.

De esta manera, nos enteramos de la historia de una familia de campesinos deformes que segrega dulce de guayaba por el ombligo y que termina siendo envenenada con insecticida por los esbirros del régimen que requieren sus tierras para la construcción de un gran hotel, de los poderes de un árbol centenario que extiende sus raíces hasta la sala de un salón del juzgado para declarar a favor de los acusados, de los martirios de la protagonista en un hospital psiquiátrico en el que termina confinada por intentar subvertir lo establecido y, en fin, de una multitud de episodios fantásticos que forman el entramado de la novela y que la autora no logra justificar ni hacer creíbles por mucho incesto, represión y santería cubana que se halle de por medio.

No resulta censurable que una novela aliente por medio del arte y la palabra el deseo de participar en los debates de su tiempo, ni mucho menos que su trama termine por convertirse en una alegoría política; lo que sorprende es que el autor piense que el deseo alcanza por sí solo para lograr este objetivo y haga tan poco esfuerzo por crear una ficción, una realidad soberana y paralela, capaz de respirar y mantener su vida propia.

Samuel Serrano

Las auroras de sangre, *William Ospina, Grupo Editorial Norma, Bogotá, 1999, 446 pp.*

Todo gran pueblo y cultura tiene detrás de sí una obra literaria que, al reflejar su origen mítico y fundacional, moldea la esencia de su espíritu. Ignorar esta obra es perder la memoria colectiva, es tornarse incapaz de reconocerse en su paisaje y en su gente. El territorio de la Nueva Granada, que luego sería Colombia, posee desde sus inicios esa obra fundacional pero la ha ignorado durante siglos y quizás sólo volviendo a ella pueda recupe-

rar su espíritu y curar sus heridas. Esta es la reflexión que mueve a William Ospina en *Las auroras de sangre,* ensayo novelado sobre las *Elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos que, con perspicacia crítica, explica las claves de este gran poema.

La aprehensión de la realidad americana por medio del lenguaje es el tema central de *Las auroras de sangre.* Juan de Castellanos comprendió que para dar noticia del encuentro entre los dos mundos no bastaba con informar desde los parámetros conocidos las maravillas del nuevo continente, tal y como habían hecho otros cronistas, por lo que se dio a la tarea de capturar sus imágenes por medio del lenguaje, incluyendo en sus versos numerosas palabras de las lenguas aborígenes: canoa, múcura, guacamaya, bohío, caimán, etc.

Juan de Castellanos se muestra deslumbrado por la naturaleza poderosa que se yergue ante sus ojos, lo que le lleva a relatar episodios como el referido a los grandes caimanes del Magdalena, semejantes a maderos en el agua y que atacan a los indios, dándoles «por aposento sus entrañas» o el que relata la devastadora tempestad que hizo que una de las primeras ciudades fundadas en América por los españoles, Nueva Cádiz, desapareciera en tan sólo una tarde. Sus versos le permiten mostrar la exuberancia de una geografía a la que los americanos surgidos del mestizaje han visto como un adversario hostil, siendo incapaces, hasta el momento, como lo señala Ospina, de reconocerse en ella.

La riqueza de su vocabulario y sus descripciones no son el único mérito estilístico que Ospina encuentra en el vasto poema de 113.609 versos de Juan de Castellanos. También está su versatilidad que le debe mucho al habla de su tiempo y que le permite, según Ospina, lograr estrofas que sólo serían posibles después del modernismo ya que, desde el comienzo, se encuentra presente en este poema la conciencia de que el mundo americano está reclamando su palabra, «ese gozo por las cosas comunes que prosperaría en nosotros siglos después en Nájera, Silva y Darío».

La demencia y crueldad de un personaje demoníaco como Lope de Aguirre o la hazaña del descubrimiento del Amazonas por parte de Orellana, son apenas unas teselas del mosaico que conforma las *Elegías de varones ilustres de Indias.* Episodio digno de mención, al cual están dedicadas numerosas páginas de *Las auroras de sangre,* es aquel que se refiere al fundador de Cartagena de Indias, Pedro de Heredia, quien con sus hombres llegó hasta el templo del Sinú en su búsqueda desenfrenada por el metal amarillo. La codicía del oro, de las piedras preciosas, de las maderas finas, de

las perlas, permite reflexionar a William Ospina acerca de la realidad latinoamericana, mostrándose sorprendido de que sus habitantes hayan crecido con el convencimiento de ser los pueblos pobres de la tierra, cuando su historia no es otra que la de una «riqueza desmesurada» que terminó por convertirse en una maldición para ellos al despertar la codicia de los invasores.

Buscar y comprender es la tarea que han tenido que hacer todos los pueblos y naciones para encontrar su historia y su camino. Buscar y comprender es la tarea que propone William Ospina a los colombianos en sus *Auroras de sangre,* en este ensayo novelado sobre la obra de Juan de Castellanos que, tornando la mirada hacia el pasado, señala que hay un libro, un poema que conserva la semilla del origen.

Inmaculada García Guadalupe

La miseria de Madrid, *Enrique Gómez Carrillo, edición de José Luis García Martín, Gijón, Llibros del Pexe, 1999, 250 pp.*

De la vasta legión de escritores modernistas hispanoamericanos ninguno se mostró tan afrancesado y escapista como el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), convicto y confeso devoto de París, despreciador visceral de la estrechez mental y artística del mundo hispánico del fin-de-siglo. Pero su afrancesamiento, que constituye un marchamo casi inevitable para todos los modernistas, en él significó lo que en verdad significaba para todos los que vivieron una auténtica experiencia parisina: universalidad y síntesis proteica de todas las culturas. El París que ama Gómez Carrillo no es el del clasicismo de corte racionalista, sino ese París diversísimo y bohemio que acogía con entusiasmo cualquier novedad del extranjero, por remota que fuese, como tan bien lo acogió a él desde su llegada a la gran urbe. Su escapismo, de igual modo, lo impulsó a viajar geográfica y culturalmente hasta los confines de la tierra y propició en él ese *tono menor* e impresionista tan propio del fin-de-siglo europeo, un tono menor que en su caso apareció casi siempre respaldado por una voluntad radical de trascendencia y de expansión del espíritu. Juego placentero y búsqueda cuasirreligiosa del Ideal: ese binomio que en el modernismo encontró un género lleno de libertad y de productividad estética, como es la crónica, a la que Gómez Carrillo confirió una brillantez poco usual en la época.

Lo que ahora se ofrece al lector no es una crónica, sino un volumen autobiográfico escrito en los últimos años del autor: la autobiografía de su estancia madrileña durante los años 1891 y 1892, cuando aún no

había cumplido los veinte años y ya se había extasiado con la deslumbradora experiencia parisina. No obstante, como apunta José Luis García Martín en su minuciosa y luminosa introducción, el género autobiográfico invade de continuo el terreno de la novela, debido a la ficcionalización formal (y a veces material, como demuestra el citado crítico en la introducción) con que cuenta los hechos casi treinta años después, en 1921, fecha de la primera edición de este volumen autobiográfico. Y, como ocurre con frecuencia en la novela modernista, el autobiografista-novelista adopta la estructura fragmentaria propia de la crónica que tanto y tan extraordinariamente había cultivado.

El interés de la obra no sólo reside en su intrínseco valor literario, que Gómez Carrillo nos ha ofrecido ya en innumerables textos anteriores, sino también en la información histórica sobre el «miserable» Madrid de sus años mozos, que aquí no es sólo escenario sino tema y protagonista de la acción. Un Madrid –en las fechas: 1891 y 1892– que hasta entonces sólo había sido retratado desde la óptica del realismo y no desde la impresión subjetivista y novedosa de un modernista acendrado. Un Madrid culturalmente estancado en un callejón sin salida, donde la única polémica que aún revuelve los ánimos es la validez o perversidad del naturalismo y donde los grandes nombres de la literatura son todavía Echegaray, Campoamor, Antonio Fernández Grilo, etc., tan respetados como los genios de Clarín y de Galdós; aunque éstos últimos se hallan en la plenitud de una carrera literaria que les impide apreciar con justicia las novedades venidas de Francia y de Hispanoamérica con aires modernistas. Un Madrid casticista y ultramontano se enfrenta en estas páginas al París cosmopolita y ansioso de novedades en búsqueda del Ideal supremo, gracias a las sensaciones y pasiones amorosas del joven Gómez Carrillo y del escritor maduro que nos cuenta estos recuerdos. Todo un documento histórico, una novela de época y una síntesis de la espiritualidad tumultuosa del gran prosista guatemalteco.

Carlos Javier Morales

El informante, *Carlos Dámaso Martínez, Buenos Aires, Losada, 1998, 195 pp.*

Con la nitidez y la economía que la acercan a un cuento, y la diversificación de acciones propias de la novela, *El informante* es, primordialmente, un trayecto a través de escenas dispares pero similares en cuanto a su frágil permanencia, su efímera duración, su borroso estatuto de realidad. Si el conjunto no parece sino un episodio de la vida

del protagonista, Briones, la expansión proviene del contraste entre un desarrollo, que va de un violento hecho hasta otro, y una especie de temporalidad ramificada en secuencias que tanto pueden presentarse como una evocación del pasado o enfatizar su carácter de pura invención. Porque Briones es un informante de hechos probables, el registro de la probabilidad se mueve entre la certeza y la incertidumbre, supone una modulación, un pliegue y despliegue de las formas de la verosimilitud, de ahí la extrañeza de la atmósfera del relato.

¿Qué significaciones adquiere la «profesión» de Briones en esta novela? El informante es un escribiente, es decir, un narrador de informes escritos, referidos a hechos, no acontecidos –como sería lo esperable– sino potenciales. El mecanismo burocrático para el que trabaja y en el que se halla atrapado es una especie de dependencia denominada *Crímenes imaginarios*. Si de algún modo Riches –el jefe de la sección– cree que la verdad habita en la ficción, no puede asomarse a su contenido si no es por medio de un narrador, de ahí el sentido de sus pedidos de informes, de ahí la razón de ser de Briones, el *narrador* trabajando a partir de algunos datos «reales» según posibles narrativos. Lo probabilístico verosímil parecería ser entonces el núcleo de las investigaciones cuyo objetivo es develar «las formas de la verdad». Pero estas van más allá puesto que implican la simulación, y la simulación en la novela, es un juego en el filo de la verdad y la mentira, que tiene su momento de mayor tensión en el *reconocimiento*. Simulando también, la voz narrativa tiene un aspecto de neutralidad como si se ubicara a cierta opaca distancia para contar una historia de violencias, amor y muerte enlazadas. En lo que tiene en apariencia el tono mesurado del registro de hechos, hay una suerte de conmoción soterrada si se atiende a los ritmos de la prosa: la lenta observación del cielo de la ciudad, la marcha acelerada por las rutas, el cambio del día a la noche, las evocaciones demoradas de los encuentros amorosos, la velocidad de la huida, el tiempo de la espera. Sin embargo esa variación no es abrupta, es levemente distinta, como matices de una misma trama, la del informe mayor que es la novela.

Susana Cella

El Evangelio según Van Hutten, *Abelardo Castillo, Buenos Aires, Seix Barral, 1999.*

Durante unas vacaciones en La Cumbrecita (localidad enclavada en las sierras de Córdoba, Argentina), un profesor de historia medieval se hace depositario de una serie de revelaciones hechas por el arqueó-

logo y filólogo Estanislao Van Hutten. Este enunciado puede parecer grandilocuente en la faja que asegura, como un precinto de calidad, un libro con pretensiones de *best seller*. En especial, si ese libro está escrito en tierras extrañas y por un ignoto periodista de la antigüedad. Pero, en realidad, se trata de la situación con que se inicia la última novela publicada por Abelardo Castillo: *El Evangelio según Van Hutten*.

Lo primero que llama la atención es la tersura que exhibe la escritura del libro: Abelardo Castillo recupera la versatilidad verbal y la pericia narrativa propia de muchos de sus cuentos, intento no del todo logrado en una novela de largo aliento, como *Crónica de un iniciado*, razón por la que los lectores de Abelardo Castillo se aseguran un reencuentro con lo mejor de este escritor por demás reconocido.

El otro aspecto está relacionado con la trama que Castillo propone en su novela. A partir del planteo de un enigma por parte de Van Huten, alguien que reúne dos disciplinas que lo reubican en la antigüedad (recordemos que Van Hutten es filólogo y arqueólogo) y que, por consiguiente, tiene de ella una perspectiva directa, este profesor de historia, que es el narrador innominado de la novela, y que viene de tres rupturas matrimoniales, circunstancias que lo perfilan como un individuo desquiciado, inicia un camino de insospechada resolución. A medida que se avanza en la trama, se proponen cuestiones que no se descifran del todo, dejando al lector en una incertidumbre que lo obliga a seguir la lectura. Pero también la novela es un palimpsesto, es decir, es «un escrito sobre otros escritos: la novela es una reescritura de lo que Van Hutten escribió» sobre fragmentos de los rollos del Mar Muerto. Por eso esta novela despierta el interés del lector: por una parte, porque cuando en apariencia el enigma va a resolverse, surge otro; y por otra, porque el texto se elabora con una escritura que se multiplica en otros textos.

En este plano, la novela admite, al menos, dos aproximaciones: una, que reconstruye la experiencia de Van Hutten como arqueólogo y como filólogo, que tiene a cargo el descubrimiento de importantes documentos, en las cercanías del Mar Muerto, relacionados con textos de evangelios y de escrituras bíblicas, que arrojarían nuevas e inconvenientes luces respecto de la actuación de Jesús y sus vínculos secretos con la secta de los esenios. La otra lectura tiene que ver con la investigación que realiza el narrador, que es también protagonista de la novela, y que, en cuanto pesquisa involuntario, intenta reconfigurar las relaciones que le van entretejiendo los personajes, encabezados por el propio Van Hutten.

En efecto: el narrador se ha ido encontrando con un grupo de indi-

viduos que actúan de tal manera que parece como si entre ellos hubiera un pacto, que el mismo lector tendrá que develar. Todos proceden como si formaran parte de una profusa red, que va mostrando sus hilos a medida en que se avanza por uno de ellos pero que, cuando uno se detiene y levanta la cabeza, se da cuenta de que esa red no tiene fin.

Van Hutten parece urdir una trama que se moviliza hacia adentro y hacia afuera del círculo de sus relaciones. Hacia adentro, cuando intervienen Hannah –la mujer de Van Hutten–, el doctor Golo (Golobjubov), Vladslac y Christiane, y hacia afuera, cuando proyecta su experiencia de arqueólogo, cuyas investigaciones sobre los rollos del Mar Muerto le van a revelar aspectos desconocidos de la existencia de Jesús y de su actuación como punto de partida de una religión en la que el misterio no admite otra posibilidad que la contemplación.

El Evangelio según Van Hutten es una novela que trata de recuperar el placer por la lectura en un texto construido con prolijidad y que, además de ofrecer entretenimiento, propone al lector algunas instancias reflexivas que se habían empezado a ausentar de la narrativa actual. Me refiero a que no es una novela escrita para escritores o para profesores de literatura, en la que el juego se abre para la resolución de un problema con límites estrictamente intelectuales. Abundan las novelas de excelente factura, pero de las que sólo puede disfrutar un lector especializado. Abelardo Castillo ha sabido elaborar un texto que, por una parte, interesa a quien busca buena literatura; pero también en ella es posible encontrar aquello que nos compete a todos, lectores especializados y no especializados, que tiene que ver con la condición del individuo frente a una situación que lo supera y que en sus mínimas posibilidades trata de explicar lo que está más allá de él mismo.

Con lo anterior quiero decir que esta novela de Abelardo Castillo reconcilia al lector con la literatura, lector ávido pero avasallado de tanto libro olvidable, pobremente escrito, de posibilidades literarias exiguas, cuando no se trata de un producto editorial que cubre las expectativas lectoras de un momento preciso, alentado por la misma editorial. Esto explica la reedición de tantos clásicos y la reedición de tantos buenos libros de autores contemporáneos que, por las urgencias editoriales, habían desaparecido de los anaqueles de las librerías.

El Evangelio según Van Hutten es una obra «nueva» de Abelardo Castillo, pero cumple con la pauta del deleite provechoso que aquellos clásicos nos proponen desde siempre.

Daniel Teobaldi

Los libros en Europa

Pintura y sociedad en la España de Velázquez, *Isabel Sánchez Quevedo y Miguel Morán Turma, Madrid, Akal, 1999, 173 pp.*

A través de un intenso trabajo de recopilación y ordenación de datos se nos ofrece en este libro un interesante panorama de la situación del artista en la España de Velázquez. Un libro de interés para historiadores, teóricos y sociólogos del arte que ayuda a comprender el tránsito desde la condición del artista como artesano manual a su elevación a artista apreciado por los poderosos. Colocar al artista en su cotidianeidad ayuda a comprender cómo la resolución de diferentes problemas teóricos –el ser del artista, la individualidad o no de la expresión artística, la relación entre originales y copias, etc.– está condicionada y, al tiempo, era decisiva para identificar socialmente al artista.

Puede que un lector actual se sorprenda ante la abundancia de contratos, ordenanzas, exámenes y pleitos que rodearon la vida de los artistas durante el siglo XVII, un momento decisivo en el que algunos de ellos pugnaron por conseguir el reconocimiento de su actividad como un arte liberal, algo que alcanzaron en 1677. Entretanto pugnaban por sacar el mejor provecho de una normativa gremial de carácter proteccionista que establecía a menudo con prolijidad las condiciones en que era posible ejercer su oficio. Los autores nos hacen ver cómo las obras eran mayoritariamente de tipo religioso al igual que la clientela. La forma habitual de comenzarse una obra era un contrato mediante el que se la encargaba. La iconografía se fijaba generalmente con mucho detalle. Los conflictos relativos a la tasación eran frecuentes y sirvieron en algunos casos –son célebres los pleitos de El Greco– para hacer valer la dignidad del trabajo artístico. Con todo, también se vendían directamente pinturas de menor calidad en los talleres de los maestros y destinadas a una clientela poco exigente que desconocía la obra de los grandes artistas.

La lucha por el prestigio y por conseguir puestos ventajosos –como tasador oficial– daba lugar también a envidias y conflictos. Poblado de sabrosas y significativas anécdotas, este libro no olvida dedicar un capítulo al coleccionismo, así como a la moda de tener y mostrar cuadros junto con la controversia que suscitó.

De la pintura y otros escritos sobre arte, *León Battista Alberti, introducción, traducción y notas de Rocío de la Villa, Madrid, Tecnos, 1999.*

Hasta ahora el tratado sobre la escultura de León Battista Alberti no había sido traducido al castellano. De la traducción de 1976 del tratado sobre la pintura era imposible encontrar ejemplares en el mercado. Ambas obras, junto con una generosa selección de su tratado sobre la arquitectura, acaban de ser traducidas por Rocío de la Villa. De su extensa introducción hay que valorar positivamente no sólo la erudicción sino también la frescura. De la Villa nos recuerda que Alberti es el primer teórico occidental del arte propiamente dicho. Influyó inmediatamente de tal manera que las cuestiones planteadas por Alberti siguen siendo temas de investigación en estética.

Alberti fue una de las encarnaciones más características del *uomo universale*: escribe sobre artes, ciencias, lengua, política... Consciente de los cambios que se estaban operando en las artes y en los modos de vida colectivos. Intelectual que pese a sus trabajos como secretario de cardenales y Papas no escondió su apuesta por una sociedad en la que la virtud había de plasmarse en el ámbito de lo público sin necesidad de admoniciones religiosas.

A menudo escribió en lengua vulgar. También su tratado *De la pintura*, basado en el conocimiento directo de las prácticas, se dirige a los pintores corrientes para darles a conocer sus descubrimientos sobre la perspectiva. No renuncia, sin embargo, a realizar con el apoyo de la retórica, una defensa del valor cívico de las artes. Igualmente en la retórica se apoyará al señalar los aspectos definitorios de la pintura. Como forma simbólica, la perspectiva afianzará la racionalidad de la conducta humana. En *De la escultura* son las proporciones del cuerpo humano las que son objeto de interés matemático sin que pretenda, como ha señalado De la Villa, imponer fórmulas rígidas.

La belleza es el objetivo principal de las preocupaciones de Alberti quien considera al hombre como un ser dotado innatamente de un sentido estético difícil de satisfacer y ávido de experiencias.

Rafael García Alonso

Otra manera de leer «El Quijote», *Augustin Redondo, Castalia, (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 13), Madrid, 1998.*

La obra de Cervantes es un poliedro en el que han venido reflejándose –y seguirán haciéndolo eternamente– sucesivas generaciones de críticos, como ya apuntara Domingo Ynduráin en su edición en Tur-

ner/Biblioteca Castro (1993) de las obras completas de este autor. Por otro lado parece evidente que una cosa es la obra de arte cervantina –obra genial, que admite infinitas lecturas, cada una diferente– y otra el *corpus* crítico –oceánico– que se ha ido creando a lo largo de la tradición erudita como una superestructura añadida sobre ella. La obra de Cervantes y la obra crítica no siempre han ido de la mano.

El libro del profesor Redondo está constituido por una recopilación de importantes artículos publicados previamente y quiere constituirse en una lectura moderna a tener en cuenta, «otra manera» nueva de entender el texto sagrado de Cervantes. Esa lectura que nos ofrece, creo, surge enraizada fundamentalmente en el *humus* de la crítica francesa, con referencias, además –muy reiteradas– a los trabajos sobre la risa liberadora de la literatura carnavalesca debidos a Bajtín –de amplia difusión en Francia–, que Redondo aplica a la obra de Cervantes entendida como texto de entretenimiento pero de gran complejidad y riqueza, haciendo mención también a diversos autores españoles como Julio Caro Baroja, por quien manifiesta justa admiración.

Lo que Redondo propone, con una lectura sociológica muy al día, es un estudio de la recepción literaria entre capas no elitistas sino populares, indicando que en el Siglo de Oro español se entremezclan los fenómenos culturales y eruditos.

De este modo se refiere por ejemplo al color verde como símbolo de locura en el personaje del Caballero del Verde Gabán, en artículo de 1995. Aquí echo de menos la referencia a los importantes trabajos de Francisco Márquez Villanueva –de quien se citan sin embargo otras obras–; me refiero al libro editado también en 1995 en Alcalá de Henares por el Centro de Estudios Cervantinos, *Trabajos* y *días cervantinos* (cfr. sus páginas 23-59, especialmente 33-47), que a su vez glosa en este sentido estudios de Miguel Herrero (1953) y Helena Percas (1975) sobre este aspecto del color verde asociado a la locura, que Márquez Villanueva amplía con otras referencias semejantes en ese capítulo. Quizás Redondo podría haber puesto al día la bibliografía en 1998 en este aspecto puntual, que no tiene sin embargo mayor importancia, ni desluce en modo alguno su ensayo, que tal vez aguardó en las prensas a su publicación.

El libro de Redondo contiene interesantes aportaciones relativas a la sociedad de la época cervantina, por ejemplo al tema apasionante de los arbitristas. Posee una bibliografía densísima que permitirá una prolongación de sus estudios para jóvenes investigadores atentos a sus sugerencias. Recala en las circunstancias históricas que rodean a la obra cervantina, que le parece surge

del ambiente festivo de la corte vallisoletana en las carnestolendas de 1599, al celebrarse la boda de Felipe III con Margarita de Austria, lo que puede constituir el fermento original de la genial novela.

De este modo la sociedad de la época queda ampliamente retratada en este trabajo de singular profundidad. Se tratan también temas muy diversos como la melancolía quijotesca, las estantiguas o apariciones de ejércitos mágicos etc. No creo sin embargo que existan en *El Qujote* los rasgos de erotismo que se señalan, sino un amor idealizado patente en el personaje evocado de Dulcinea y los de las novelas intercaladas, que Filgueira Valverde estudiara en 1948 en relación al amor trovadoresco.

La parte más interesante del libro, siendo todo él pleno de sugerencias, viene constituida por los retratos de los diversos personajes de la novela cervantina: las raíces folklóricas y carnavalescas del personaje de Sancho –estudiadas de otro modo por Molho–, el personaje de Don Quijote –con fuente en la *Commedia dell'Arte*– y el de Dulcinea. Son capítulos muy brillantes, como los referidos a la relación de Ginés de Pasamonte con el mundo demoníaco.

En el volumen se analizan también diversos episodios de la novela cervantina, con especial atención a la Segunda Parte: el tema de la tercería; el episodio de Basilio; el de la cueva de Montesinos –que tanto ha sugestionado a la crítica–; las raíces demoníacas del personaje de Micomicona, con nueva insistencia en los aspectos carnavalescos.

En fin, se trata de un estudio muy rico en ideas, con análisis muy lúcidos y atractivos. Quizás haya una cierta reiteración en los fundamentos bajtinianos de la literatura carnavalesca. Pero más allá de estos presupuestos teóricos, por otro lado muy bien aplicados, subsistirán las numerosas sugerencias interpretativas –sólidamente fundamentadas en documentación de primera mano– que hacen de este libro una gran aportación.

Diego Martín Torrón

El filósofo y la memoria del siglo. Tolerancia, libertad y filosofía, *Raymond Klibansky en conversación con Georges Leroux, traducción de María del Mar Duró, Península, Barcelona, 1999, 185 pp.*

Nacido en Francia en 1905, criado en la Alemania de entreguerras, exilado en 1933 a Londres por su condición de judío, Klibansky es conocido, sobre todo, por el clásico libro sobre la melancolía escrito con Panofsky y Saxl. En estos diálogos va desgranando reflexiones al hilo de una autobiografía ordenada. Patética y todavía inexplicable es la serena riqueza de la cultura alemana anterior al nazismo, incapaz de

prever lo que se venía. El currículo profesoral es deslumbrante: los hermanos Weber, Cassirer, Jaspers, Gombrich, Heidegger (de real y aparente profundidad), Heisenberg (un ejemplo de falsedad) Rickert, y suma y sigue.

Klibansky, casi centenario, tiene bien organizada su memoria. Cree que Nicolás de Cusa es el primer filósofo moderno porque resulta capaz de pensar la libertad humana frente a la gracia divina, puliendo las infructuosas tentativas de Lutero y Calvino, que intentan restaurar a un san Agustín desplazado por los jesuitas. A la vez, su interés por la melancolía se encamina a esa frontera entre demencia y conocimiento donde la oscuridad melancólica es auxiliar de la luz racional, al tiempo que se convierte en el sentimiento moderno por excelencia, el de la historia como caducidad.

Defensor de la tolerancia y también de sus límites (no debe tolerarse a los intolerantes, hay que convertir la tolerancia en diálogo, en interés apasionado por el otro) observa que la modernidad tiene, a su vez, un fuerte confín: suprimir la trascendencia entre las expectativas humanas. Un hombre que no cuenta con un más-allá, religioso o intelectual, se hunde en la inmanencia cotidiana y pierde el horizonte de su ser. Y este es el gran desafío de nuestra civilización, vista por este vivaz anciano que se encuentra con los dilemas de su juventud.

Visión en azul. Estudios de mística europea, *Alois M. Haas, traducción de Victoria Cirlot y Amador Vega, Siruela, Madrid, 1999, 163 pp.*

Mística, erotismo sexual y creación poética han estado siempre compartiendo una difusa frontera. A pesar de cierto resquemor puritano, el autor no puede evitar una enésima aproximación de estos fenómenos. En las mujeres que cuentan sus experiencias visionarias, lo corporal es más que elocuente. En los varones hay mayor abstracción y metáforas algo más complejas: la noche es la unidad del sujeto y Dios, el entendimiento ignaro de la visión, la confusión cósmica; el azul, emblema del otro mundo, el verdadero, que convierte la vida en extranjería y exilio.

A su vez, la alquimia sexual y la disolución mística impelen la palabra fuera de su tarea comunicativa, convirtiéndola en objeto autónomo, en cosa verbal, en poema. Con habilidad, Haas alterna textos místicos con poesías aparentemente lejanas de todo misticisrno, allí donde Arp y Celan se mimetizan con el Maestro Eckhardt.

Luego viene la teología, que intenta explicarlo todo. Si prescinde de la experiencia mística, se torna mera antropología o historia comparada de las religiones. Este proceso también es considerado por Haas, quien se remonta a la tardía Edad Medía porque fue el momento fuerte de la

triple coincidencia, un momento que alcanza a Teresa de Ahumada y Juan de Yepes.

A pesar de algunas reticencias ante la sexualización de lo místico y lo poético, y una exagerada fobia al freudismo, el libro, con su recorrido de casos, insiste en un nudo de la historia humana donde el cuerpo, el más allá y el verso trazan, en el infinito azul, el orgasmo utópico de la totalidad.

El honor del guerrero. Guerra étnica y conciencia moderna, *Michael Ignatieff, traducción de Pepa Linares, Taurus, Madrid, 1999, 197 pp.*

Nuestro siglo ha conseguido poner el mundo en el salón de cada quien, por medio de la televisión; ha redactado minuciosos catálogos de derechos humanos; ha proclamado la fraternidad universal. Sin embargo, ahí están las grandes matanzas de la historia, el cotidiano ejercicio de amor al conocido y odio al extraño, la creencia nacionalista de que no tenemos nada en común con los de afuera, de modo que nuestra relación con ellos sólo puede ser la guerra.

Ignatieff, ante el espectáculo de la guerra entre serbios y bosnios, razona y critica una vez más la filosofía identitaria: el no ser algo. Croata es quien no es serbio y viceversa (vasco es quien no es español, podríamos apostillar desde aquí). En realidad, hay en la mentalidad nacionalista un narcisismo de las pequeñas diferencias (la complacencia del varón por la suya, tan estudiada por Freud) que siempre se pueden hallar en los detalles nimios y cotidianos. Glorificadas y convertidas en emblema de privilegios, estas diferencias alimentan el amor propio y el odio ajeno de las sociedades transformadas en tribus.

Las conclusiones de Ignatieff son sombrías. Si los guerreros no resultan honorables y no limitan sus prácticas violentas, la guerra seguirá siendo la realidad circular y sangrienta de nuestro mundo. Amaremos al prójimo y odiaremos al vecino, como irónicamente dice Chesterton. El prójimo será humano y el vecino, infrahumano. Sólo una crítica racional de los nacionalismos y del carácter heroico de la guerra puede colaborar a que las cosas cambien, porque parece que, de otra manera, ellas solas no están muy dispuestas a cambiar.

Eros y magia en el Renacimiento, *Ioan P. Culianu, prefacio de Mircea Eliade, traducción de Neus Clavera y Hélène Rufat, Siruela, Madrid, 1999, 410 pp.*

La noción de magia que maneja Culianu en este libro es de una arriesgada amplitud: la ciencia de lo

imaginario, de la manipulación de los fantasmas, una suerte de antecesora de la psicología. Su máximo exponente es Giordano Bruno, cuyo martirio señala el rumbo definitivo asumido por nuestra civilización: represión de la magia en nombre del rigor racionalista, tanto del lado protestante como del católico.

La magia ensayó comprender el alma por medio de operaciones fantásticas: eros, arte de la memoria, mántica blanca, alquimia y cábala práctica. Del lado opuesto, la escolástica y su racionalismo empuñado por la Iglesia, se dedicó a perseguir a los herejes y los magos El resultado del proceso es nuestra modernidad: dominio de la tecnología basada en la religión y la guerra, ciencia exacta, instituciones sociales y neurosis.

El esquema trazado por Culianu es divertido y seductor pero, como le advierte Eliade en el prefacio, riesgoso y erróneo. No hay una oposición radical entre ciencia y magia, sino una relación dialéctica. No podemos sustituir los ordenadores por el vudú, porque no son entidades equiparables. La magia sirve para explicar lo que no tiene explicación; la ciencia, para razonar lo razonable. Oponerlas sólo sirve para que volvamos a encender las hogueras de antaño, esta vez quemando a los razonadores en nombre de los fantásticos.

La gran sombra de Jung se proyecta sobre este y otros textos que arremeten contra la modernidad, cuestionándola sin criticarla y haciendo con la historia un exorcismo anacrónico, como si no hubiera ocurrido. No obstante, su lectura amena y erudita se agradece, aunque sea desde la distancia crítica.

Las pasiones y los intereses. Argumentos políticos en favor del capitalismo previos a su triunfo, *Albert O. Hirschman, traducción de Joan Solé, Península, Barcelona,1999, 175 pp.*

El autor parte de una observación aguda y nítida: la modernidad empieza cuando se convierte el ideal heroico de la vida caballeresca en proyecto de prosperidad económica y burguesa. Para ello hace falta convertir la pasión en interés o, por mejor decir, encauzar racionalmente las pasiones, que no son malas en sí mismas, sino cuando, permítase la redundancia, se producen apasionadamente. Maquiavelo señala esta frontera y abre el panorama de la moderna sociedad de clases, pues a los intereses de los príncipes y las naciones sucederán los intereses de sectores sociales particulares y concretos.

Realismo y previsibilidad alteran la valoración del interés. Despreciado por la Iglesia en la Edad Media, se convierte luego en la condición esencial de un mundo más habitable, donde todo puede resolverse

negociando. El capitalismo, en tanto suaviza la vida, merece elogios desde la ética, porque morigera las costumbres. Hume lo dirá casi con estas palabras. Montesquieu celebrará la expansión de estas prácticas como un triunfo de las Luces.

Desde luego, la historia ha desmentido las previsiones. El capitalismo ha sido violento y avasallador antes de ser tolerante y dialoguista. El mundo, desprovisto de pasiones caballerescas, ha perdido encanto, salvo el que proporciona la voluptuosidad de las cifras abstractas, el capital que renta y se reproduce. De ahí el anhelo romántico de volver a la rudeza noble y señoril de los tiempos medievales. Y la necesidad de una síntesis utópica: el interés apasionado. Con lo que seguimos en la historia, ese lugar donde nunca estamos donde deseamos estar.

El mundo físico de los griegos, *S. Sambursky, traducción de María José Pascual Pueyo, Alianza, Madrid, 1999, 287 pp.*

La ciencia moderna fija su punto de partida en algunas propuestas de los griegos, sobre todo en cuanto a la autonomía de lo científico frente a lo religioso. No obstante, hay categorías esenciales que difieren. Sambursky señala las más importantes: para los griegos, el hombre era uno con el cosmos, que resultaba ser un organismo vivo; practicaron la observación pero ignoraron la experimentación; el mundo físico estaba para ser entendido pero no para ser alterado. La ciencia, como la ejercemos hoy, ha de amojonarse a partir del Renacimiento.

Más allá de estos reparos, Sambursky, al internarse en la enciclopedia científica griega, advierte que algunos campos fueron admirablemente circunscritos por aquéllos. La causalidad, las distintas maneras de entender la continuidad de la materia, la necesidad de estudiar el átomo como última unidad discernible de lo material, la formación del universo, el sentido de las funciones en los fenómenos inorgánicos y en la vida, los rudimentos de lo que hoy entendemos por astrofísica.

Todo el tiempo, los científicos griegos practicaron la filosofía, es decir la generalización del saber. Por eso se interrogaron incesantemente acerca de cómo es pensable la unidad del cosmos frente a la multiplicidad de los fenómenos físicos. Hicieron ciencia empírica y, a la vez, discurso del método. No casualmente sus observaciones científicas se deben a pensadores y aún escritores de literatura, desde Parménides a Platón y Aristóteles.

Los hemos superado, viene a decirnos Sambursky en su texto fluido y documentado, pero sin ellos nada seríamos. La dialéctica del desarrollo humano impone esta

relación necesaria y acuciante entre la crítica del error y el establecimiento de una verdad siempre sujeta a derogación.

Isaiah Berlin. Su vida, *Michael Ignatieff, traducción de Eva Rodríguez Halffter, Taurus, Madrid, 1999, 478 pp.*

Durante los diez últimos años de la vida de Berlin (1909-1997), Ignatieff estuvo trabajando con él para escribir esta biografía. El proyecto se volvió convivencia y el escritor, remiso a cualquier trabajo autorreferente, contó y confesó, revisó y documentó su vida. Resultado de una dramática encrucijada cosmopolita (báltico y ruso, judío emigrado a Inglaterra y adoptado por la cultura anglosajona, liberal vapuleado por izquierdas y derechas, estudioso sin tratados, disperso perseguidor de dos o tres obsesiones muy bien escogidas) Berlin tiene una existencia anecdótica más bien parca y un itinerario interior e intelectual, muy rico.

Ignatieff ha comprendido esta dualidad y la ha resuelto con inteligencia. Bucea en la curiosa psicología de Berlin, un gozador de la vida que se inició sexualmente con la cuarentena bien cumplida, un apasionado de la música que trabajó con la precisión de la palabra, un ateo que observaba todos los ritos del judaísmo, un ciudadano interesado por la política que siempre rechazó las ofertas de militancia y gestión estatal. A la vez, va retratando a sus compañeros de viaje, célebres casi todos ellos, aunque decisivos y penumbrosos los demás, a contar desde su mujer Aline, con la que compartió cuarenta años largos de estrecha convivencia.

Berlin vivió lo bastante como para ver el desmoronamiento de los dos grandes enemigos del liberalismo, el nazi y el comunista. No creía en la verdad ni en la justicia de la historia, pero sí en la eficacia de las opciones políticas, cuando conseguían hacer compatibles diversos sistemas morales, que participaran de una sociedad plural, donde todos convinieran unos pocos principios de respeto mutuo. Una obra fragmentaria, sin nostalgia del Gran Libro jamás escrito, redondea el legado de este hombre perplejo y a la vez de escasas y firmes convicciones, siempre sometidas a la criba de la perplejidad. Ignatieff lo admira y le está cerca, pero es capaz de describir sus conflictos y de tomar distancia, de modo que su libro es un dechado tanto informativo como crítico.

Re-imaginar la psicología, *James Hillman, traducción de Fernando Borrajo, prólogo y notas de Antonio Betancor, Siruela, Madrid, 1999, 493 pp.*

La propuesta del profesor Hullinan, activo en Dallas y Zürich, no

se anda con chiquitas. Apoyado evidentemente en Jung, quiere destronar al hombre del humanismo, situado en el centro de la actividad intelectual, volver al animismo y a la proliferación polimórfica de los dioses. El origen primordial de las patologías humanas es, para él, mítico: el conflicto trágico entre lo mortal y lo inmortal. Sólo se las puede tratar con una psicología de los abismos, donde el alma reconoce su afinidad con los dioses. El alma es nuestra potencia imaginadora, la que torna los objetos externos en experiencias internas. Una tierra de nadie entre nosotros y nuestras cosas. Lo colectivo proviene del arquetipo, esa figura en que todos nos reconocemos, todos compartimos y todos somos capaces de poseer en común.

La psicología que propone Hillman arranca de esa facultad de imaginar, despojada de condicionantes fisiológicos, lingüísticos e histórico-sociales. Una imaginación pura cuya naturaleza es poética. Es una terapia que se opone al psicoanálisis corriente, que intenta hacer al sujeto responsable de sus actos inconscientes, por medio de una investigación que los torna verbalizables. Hillman, por el contrario, apunta a la inocencia del sujeto respecto a unas fuerzas fatales que lo impulsan en plan trágico y que no pueden generar culpa ni disculpa. Reconocerlas es la tarea de la nueva psicología.

Así perfilada, no resulta tan novedosa la propuesta, ya que Jung es quien propició, en su tiempo, un retorno a lo religioso por medio del arquetipo que organiza el inconsciente, nuestra parte sagrada reprimida por la cultura secularizadora moderna. Una crítica radical a la modernidad va implícita en estas concepciones que recuperan para el psicólogo la identidad del chamán tribal. En fin, que no hemos dejado la tribu, según parece y, si dudas caben, abramos los periódicos y comprobemos por cuántos escarabajos sagrados se siguen matando los hombres invocando a los dioses.

La mirada despierta de la historia. Isaiah Berlin, *Pablo Badillo O'Farrell y Enrique Bocardo Crespo (editores), Tecnos, Madrid, 1999, 443 pp.*

Textos tardíos de Berlin, donde resume con rapidez su itinerario intelectual, ensayos sobre aspectos de su obra redactados por especialistas (Joaquín Abellán, Pablo Badillo, Enrique Bocardo, Juan Bosco, Elena García Guitián, Henry Hardy y José M. Sevilla), semblanzas del autor estudiado (a cargo del citado Hardy, Jacobo Muñoz, León Pompa y Mario Vargas Llosa) y una bibliografía de Berlin, componen esta miscelánea, en buena parte dedicada a ejemplificar la vigencia y el interés que

Berlin mantiene en el medio intelectual de nuestra lengua.

Berlin no fue un pensador sistemático y buena parte de su obra, salvo un par de libros, es miscelánea. Esta falta de sistema no es una carencia sino, al contrario, un reclamo de libertad que se convierte en método. Le ha servido para cuestionar unos cuantos momentos de la tradición central del pensamiento en Occidente, o sea el monismo dominante desde Platón. Berlin se ha debatido siempre entre la necesidad de una verdad (permanente, única, absoluta, intemporal) que reclama toda certeza y la imposibilidad de fraguarla en la historia, que está hecha por conjuntos humanos e individuos cuyos valores son inconciliables. Por eso rescató a Vico y a sus epígonos (Croce, Collingwood), porque diseñaron cómo la comprensión de cada quien es opuesta al conocimiento de todos. Lo que tiene sentido y no es verificable (por ejemplo, en las ciencias: las hipótesis, las inducciones incompletas) da lugar a la verdad y esta paradoja es la base del saber profano.

En el pluralismo halló Berlin el callejón de salida. Pluralismo que no es mero contractualisrno pragmático a la manera de Rawls y otros, sino aceptación del pensamiento del otro a partir de ponerse a pensar desde su lugar y pactar la convivencia de certezas absolutas y verdades relativas, condicionadas por la historia.

Quizás haya sido la historia su campo privilegiado, la historia de esas ideas que son intemporales y que siempre encarnan en el tiempo bajo la forma de las creencias. Benlin discutió con los deterministas pero tampoco defendió una concepción espontaneísta de la histonia. Aceptó que hay causas y tendencias en ella, pero que dan lugar a un campo restringido de posibilidades y no a una sola consecuencia inevitable.

El cúmulo de trabajos reunidos por los editores muestra la vigencia de este profesor poliglósico y esquinado cuya mayor gloria ha sido senil y es póstuma, como en los buenos tiempos ocurría. Un escéptico que no ha dejado de sostener una creencia en lo universal, alguien que concibe la vida perfecta como deseable e inalcanzable, y los valores como irracionales y bélicos, por lo que ha de buscarse una vida en paz que parta de la aceptación de nuestra insoslayable imperfección y nuestra fatal sociabilidad insociable. Un ilustrado que escuchó las quejas románticas contra el racionalismo y un romántico que celebró constantes llamadas a la razón, un apasionado de la enigmática realidad para el cual los dogmatismos son la peor manera de acecharla. Un semejante que nos incita a no creernos libres de nacimiento, sino a imaginar nuestras libertades como una tarea.

Blas Matamoro

El fondo de la maleta
Castellio contra Calvino

En 1553, el médico y teólogo español Miguel Servet fue quemado vivo en una plaza de Ginebra. La acusación parece hoy esperpéntica: había cuestionado el dogma de la Santísima Trinidad en contra de las opiniones de Calvino, el déspota de la ciudad. Horrorizado del hecho, a pesar de haberlo decidido, Calvino suprimió desde entonces la hoguera, sustituyéndola por la decapitación.

Servet y Calvino se conocían desde tiempo atrás y no habían cesado de discutir. El español había huido de persecuciones inquisitoriales y recurrido al pseudónimo de Michel de Villeneuve para encubrir sus escritos. Un día antes de la ejecución, Calvino lo visitó en su celda e intentó persuadirlo de que se retractara, con lo cual su muerte por el hierro anularía el tormento del fuego. Entonces y poco antes de subir al cadalso, Servet se negó a hacerlo. Entendió que estaba en juego no sólo su dolor físico, sino el respeto a la libertad de pensamiento de la humanidad, esa humanidad inexistente pero que él, como tantos otros, imaginaba en un horizonte de utopía.

Frente a él, Calvino representaba la utopía realizada: una dictadura moralista y teocrática que organizaba la vida de los ginebrinos prohibiéndoles pecar. Los castigos por tomar mermelada o concurrir a una peluquería clandestina de señoras equivalían a los que penaban un error teológico. Calvino tuvo imitadores, y los tiene aún, entre quienes intentan construir sociedades perfectas, donde la imperfección, es decir la quiebra de la uniformidad y lo previsible, es un delito de lesa sociabilidad.

A menudo se ha visto a Servet como una víctima de su época, de esos siglos con guerras religiosas que volvieron habitual el espectáculo público de hogueras, horcas, degüellos y demás radicalidades. En 1936, en pleno auge del nazismo y el estalinismo, Stefan Zweig publicó un libro sobre el tema: *Castellio contra Calvino o Un sabio contra el poder.* En él rescataba la figura de Sebastián Castellio, autor de un precioso texto, *De arte dubitandi,* inédito hasta fechas cercanas al libro de Zweig, y de un *Tratado sobre los heréticos,* exhumado en 1913.

Castellio enfrentó a Calvino, señalando que los jueces que habían condenado a Servet eran incompetentes, pues no cabe castigo civil o penal por un error religioso. Pero, sobre todo, apuntó una lúcida fórmula teológica de la tolerancia: nin-

gún hombre puede hablar en nombre de la verdad, que sólo conoce Dios, cuyos designios son misteriosos y cuya mente es inaferrable por el ser humano. Éste sólo tiene convicciones y ha de respetar, por caridad cristiana, las convicciones divergentes de los otros.

Las ideas de Castellio se nos dan como contemporáneas, aunque las haya formulado en el siglo XVI. No estuvo solo: Erasmo y Montaigne, por ejemplo, se le aproximan en trazar una línea que luego cristalizará en el Siglo de las Luces, con Voltaire, Hume, Locke y otros. Servet no fue una víctima de su tiempo, sino de la tiranía calvinista. Esto vuelve ejemplar a Servet, que prefirió el tormento a la claudicación de un derecho fundamental para el ser humano: pensar por sí mismo. Y vuelve imperdonable a Calvino, que también es un odioso contemporáneo nuestro, encarnación de la ortodoxia, de la institución que todo lo sabe y todo lo ha pensado para siempre, de modo que los sujetos carezcan de espacio para pensar nada más.

Castellio nos propuso uno de los ejercicios más ilustres de la modernidad: la duda como arte, es decir como actividad creadora. Cada vez que se castiga al que duda, se vuelve a encender la hoguera donde gloriosamente Miguel Servet ofreció sus cenizas a la humanidad.

Colaboradores

JAVIER ARNALDO: Crítico de arte y ensayista español (Madrid).
JUAN GUSTAVO COBO BORDA: Escritor y diplomático colombiano (Bogotá).
PEDRO CARRERAS LÓPEZ: Historiador español (Madrid).
SUSANA CELLA: Ensayista y crítica literaria argentina (Buenos Aires).
JORDI DOCE: Poeta y ensayista español (Oxford).
JAVIER FRANZÉ: Politólogo argentino (Madrid).
RAFAEL GARCÍA ALONSO: Crítico y ensayista español (Madrid).
INMACULADA GARCÍA GUADALUPE: Crítica literaria colombiana (Madrid).
DIEGO MARTÍNEZ TORRÓN: Escritor y crítico español (Córdoba).
CARLOS JAVIER MORALES: Escritor y crítico español (Madrid).
REINA ROFFÉ: Escritora argentina (Madrid).
SAMUEL SERRANO: Crítico literario colombiano (Madrid).
DANIEL TEOBALDI: Crítico literario argentino (Córdoba, Argentina).
GUZMÁN URRERO PEÑA: Crítico y periodista español (Madrid).
GUSTAVO VALLE: Escritor venezolano (Madrid).
DOMINIQUE VIART: Crítico y ensayista francés (Universidad de Lille).






CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla

DIRECTOR ADJUNTO

José M. Sánchez Ron

REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Teléf. (91) 561 66 51

SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del CSIC

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Teléf. (91) 561 28 33



ciencia pensamiento y cultura

LOS ÍNDICES DE «CUADERNOS HISPANOAMERICANOS» EN CD-ROM

Con motivo de cumplir cincuenta años de edición ininterrumpida, *Cuadernos Hispanoamericanos* ha editado sus índices en CD-ROM. A lo largo de este medio siglo la revista ha publicado cerca de cien mil páginas de texto que han dado lugar a unas catorce mil entradas. Por ellas, quien consulte el citado CD-ROM podrá acceder a los autores de los artículos, los mencionados en ellos, las materias que tratan y las fechas de publicación, con los cruces que prefiera efectuar durante la consulta.

Este CD-ROM es un instrumento indispensable para manejar la colección de la revista, cuyo volumen y diversidad temática resultan inaccesibles o de muy difícil acceso por otros medios. También es un precioso material de trabajo para los investigadores de las distintas disciplinas de las que se ha ocupado la revista entre 1948 y 1997.

Los índices así informatizados serán remitidos gratuitamente a los suscriptores y a quienes mantienen canje con *Cuadernos Hispanoamericanos.* También se podrán adquirir mediante cheque bancario a la orden de Admón. General de la AECI, remitido al administrador de la revista, en Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid. El precio del CD-ROM es de mil pesetas dentro de España y diez dólares fuera de ella.


EDICIONES DE
CULTURA HISPANICA

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 200 ......

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	8.500	
	Ejemplar suelto	800	
		Correo ordinario – USA	*Correo aéreo – USA*
Europa	Un año	100	140
	Ejemplar suelto	9	12
Iberoamérica	Un año	90	150
	Ejemplar suelto	8,5	14
USA	Un año	100	170
	Ejemplar suelto	9	15
Asia	Un año	105	200
	Ejemplar suelto	9,5	16

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Sobre "Religiones populares americanas" escriben:

Juan Antonio Flores Martos
Fernando Giobellina Brumana
Pedro Pitarch
Julián López García



AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL



800 Pts.